

RICCARDO ALLORTO

Nuova storia della musica

*Edizione riveduta
e aggiornata*

RICORDI



C B B A B G B F E B D D B C D D B E F G B A B B C

NUOVA
STORIA DELLA MUSICA

R I C C A R D O A L L O R T O

Nuova storia della musica

Edizione riveduta e aggiornata

RICORDI

Immagine di copertina tratta dal doppio vir ginale di Johannes Ruckers, Inv.
Strumenti Musicali n° 595 – Milano, Civico Museo degli Strumenti Musicali.
Tutti i diritti riservati - All rights reserved

Grafica di copertina: G&R Associati, Milano

Esempi musicali e impaginazione: Paolo Mellini e Claudio Meroni –
www.k361.com

© 2005 by Universal MGB Publications S.r.l.
Tutti i diritti riservati - All rights reserved

NR 139387
ISBN 978-88-7592-784-7

a Lily

PREFAZIONE

Quando fui incaricato dell'insegnamento della storia della musica in Conservatorio costatai che non esistevano libri della materia rispondenti ai programmi ministeriali.

Quei programmi erano stati formulati nel 1930 all'interno della legge di riforma dell'istruzione musicale. La materia, obbligatoria per due anni del corso medio di tutti gli insegnamenti, era ripartita in 32 argomenti o "tesi" che iniziavano dalle "origini della musica" e terminavano con "le scuole nazionali" del secondo Ottocento. All'esame conclusivo si estraevano a sorte 3 tesi (una però riguardava l'acustica) e su quelle si era interrogati. (A proposito della estrazione a sorte, preciso che tale procedimento ricorreva nelle prove d'esame di tutti gli strumenti).

Nei primi anni del dopoguerra la formulazione del disegno storico sotteso alle tesi e l'incongruità dello svolgimento dell'esame erano molto criticate; ciononostante il programma e la modalità dell'esame, essendo prescritti per legge, erano rigorosamente osservati.

L'assenza di sussidi librari idonei mi indusse a scrivere una *Storia della musica* nella quale l'architettura della materia fosse sviluppata in 32 capitoli che portavano i titoli delle 32 tesi ministeriali. Pubblicata da Ricordi essa fu accolta con favore.

Intanto nella vita musicale si avvertiva un accelerato sviluppo culturale e musicale che riguardò in parte anche l'insegnamento conservatorio. Alla crescita numerica delle attività liriche e concertistiche si aggiungeva la diffusione della musica indotta dai dischi e dalla radio. In poco tempo essi erano entrati nelle case e nelle famiglie portandovi, con la musica operistica e strumentale e con la leggera, continue occasioni di ascolto.

Frattanto osservavo che all'interno dei Conservatori il livello qualitativo della scolarità si era alzato. A ciò aveva contribuito la immissione obbligatoria (1963) della Scuola media annessa ai Conservatori; più avanti anche degli sperimentali Licei musicali. Ma era cresciuto anche il numero degli allievi che contemporaneamente frequentavano una scuola secondaria superiore o l'università.

Nel 1978 le norme del 1930 sui programmi erano praticamente finite nel dimenticatoio. Allora preparai una edizione, rinnovata e ampliata, della mia *Storia della musica*. Essa si rivolgeva sia agli alunni che frequentavano i Conservatori e gli Istituti musicali pareggiati e non, ma anche alle persone di diverse età che intendessero integrare la loro formazione con una conoscenza dei fatti musicali, i quali sono stati e sono una parte non secondaria della nostra civiltà.

La materia trattata nella presente opera possiede una forte unità, sviluppata nel tempo e nello spazio: a tal punto che il titolo *Storia della musica* potrebbe benissimo essere sostituito da quello, ugualmente pertinente ma più circostanziato, di *La musica dell'Europa occidentale dal primo al ventesimo secolo*. Sono proprio i richiami ai contesti storici e culturali che rafforzano l'unità.

Ai 32 capitoli della Storia della musica ho fatto seguire una *Appendice* di tre capitoli su argomenti che oggi rivestono un interesse particolare: i mezzi di comunicazione sociale; lo spazio che nei programmi delle esecuzioni occupa la musica dei secoli passati; alcuni tipi di canti molto diffusi nei secoli XIX e XX.

Voglio concludere con una osservazione che mi sembra importante. In un passato non molto lontano il termine “storia della musica” si riferiva quasi solo ai libri. Oggi, grazie soprattutto ai dischi e alla radio, è possibile avvicinare le creazioni musicali, oltre che con le parole scritte, anche con le realtà sonore che stanno dietro ad esse. Molte tra le musiche dei secoli passati delle quali è scritto in quest’opera si possono ascoltare, spesso scegliendo tra differenti registrazioni.

luglio 2005

Riccardo Allorto

INDICE

Parte prima. **La preistoria e l'antichità**

22 **Capitolo I – Le origini**

- 22 L'etnomusicologia
- 23 L'origine della musica
- 24 Gli strumenti dei popoli primitivi
- 25 Musica e mitologia

26 **Capitolo II – La musica delle civiltà mediterranee e dell'Oriente asiatico**

- 26 Le civiltà mediterranee
 L'Egitto – La Mesopotamia – La Palestina
- 28 L'Oriente asiatico
 La Cina – Bali e Giava – L'India

31 **Capitolo III – L'antica musica greca**

- 31 L'eredità del mondo classico
 Le musiche – La notazione – I trattatisti
- 33 La poesia e il canto – Gli strumenti
- 34 La teoria
 Metrica e ritmica – Il tetracordo – Generi e modi
- 36 La dottrina dell'ethos
- 37 L'educazione musicale
- 38 L'eredità della musica greca nella cultura islamica
- 38 La musica dei romani

 Parte seconda. **Il Medioevo**

 42 **Capitolo IV – Il canto cristiano in Occidente**

- 42 Il primo millennio dell'era volgare
- 42 Il cristianesimo in Oriente e in Occidente
- 43 La Chiesa occidentale latina
- 43 I canti ambrosiano, gallicano e mozarabico
- 44 La maturazione unitaria del canto cristiano
- 44 Il canto gregoriano
- 45 La liturgia gregoriana
- 47 Stili, modi di esecuzione e forme musicali
- 48 Le sequenze e i tropi
- 49 La teoria: i modi (o toni) ecclesiastici
- 51 I benedettini
- La restaurazione del canto gregoriano*

 52 **Capitolo V – La polifonia**

- 52 Gli inizi
- 54 L'Ars antiqua
- La Scuola di Notre-Dame – Il mottetto – La polifonia, l'architettura e la pittura medievale*

 56 **Capitolo VI – La notazione medievale**

- 56 L'origine
- 56 La notazione neumatica
- La scrittura chironomica – Dai neumi “in campo aperto” alla diastemazia – I neumi quadrati*
- 62 Il nome delle note e la notazione alfabetica
- 64 Le notazioni polifoniche nera e bianca
- 65 La notazione modale (I modi ritmici)
- 66 Le notazioni mensurali
- La notazione franconiana – La notazione dell'Ars nova francese – La notazione dell'Ars nova italiana*

68 Capitolo VII – **Guido d'Arezzo e la teoria della musica**

68 Teoria e pratica

68 Teorici e trattatisti

70 Guido d'Arezzo

L'esacordo – La solmisazione – La mutazione – La mano guidoniana – La musica ficta

74 Capitolo VIII – **Canti sacri e canti profani**

74 I drammi liturgici latini

76 I canti sacri nelle lingue neolatine

Le laude tosco-umbre – Le cantígas spagnole

77 I canti latini profani

77 La lirica profana: trovatori, trovieri e Minnesänger

Il primo movimento poetico-musicale europeo – Poesia e musica nelle corti feudali – I trovatori – I trovieri – I Minnesänger

82 L'interpretazione ritmica: difficoltà e ipotesi

83 Capitolo IX – **Il Trecento: L'Ars nova**

83 La secolarizzazione della società e della cultura – La musica profana

84 L'Ars nova francese

Guillaume de Machaut – Altri compositori francesi

87 L'Ars nova italiana

L'ambiente culturale – Le forme e i compositori

91 Gli strumenti del Medioevo e la musica strumentale

93 Capitolo X – **Il Quattrocento: Le scuole nordiche del contrappunto**

93 Lo sviluppo del contrappunto

Le cappelle musicali e i cantori

94 Stili e forme

L'affermazione del contrappunto imitato – Messe, mottetti, chansons

96 La scuola polifonica inglese

- 97 La scuola borgognona
99 I maestri fiamminghi, da Ockeghem a Josquin des Prèz
*I compositori e i cantori fiamminghi – Johannes Ockeghem –
Josquin des Prèz – I loro contemporanei*

Parte terza. Il Rinascimento

- | | |
|-----|---|
| 104 | Capitolo XI – La polifonia sacra nel Cinquecento |
| 104 | Il culmine del Rinascimento
<i>La musica e la civiltà rinascimentale – La stampa musicale</i> |
| 106 | La tradizione fiamminga |
| 108 | L'apice della polifonia sacra
<i>La scuola romana – Giovanni Pierluigi da Palestrina – La scuola veneziana – Andrea Gabrieli – Giovanni Gabrieli</i> |
| 116 | La riforma. La musica nelle chiese protestanti
<i>La confessione luterana e il corale – Gli ugonotti e il canto dei salmi – Il canto anglicano e gli anthems</i> |

- | | |
|-----|---|
| 119 | Capitolo XII – Le polifonie profane in Europa |
| 119 | Le forme popolari italiane
<i>I canti carnascialeschi – Le frottole – Le villanelle (o villanelle alla napoletana) – Le canzonette e il balletto</i> |
| 121 | Il madrigale
<i>La poesia e la musica – Formazione e sviluppo del madrigale – Luca Marenzio – Carlo Gesualdo principe di Venosa – I madrigalisti inglesi – Il madrigale drammatico</i> |
| 127 | In Francia, in Spagna, in Germania
<i>La chanson française – Il villancico castigliano – Il Meistergesang monodico – Il Lied polifonico</i> |

- 130 Capitolo XIII – Le trasformazioni del linguaggio – Gli strumenti
del Rinascimento
- 130 I trattatisti
*L'origine della tonalità – L'origine dell'armonia – L'origine del
basso continuo*

-
- 134 Gli strumenti musicali del Rinascimento
 A corde e a fiato – A tastiera – I trattati di musica strumentale
-
- 138 Capitolo XIV – **L'oratorio e la musica sacra**
- 138 La Controriforma cattolica
 La lauda polifonica – L'oratorio – Gli oratori latini o historiae –
 Giacomo Carissimi – L'oratorio italiano – L'oratorio e i grands
 motets in Francia – L'oratorio in Germania e a Londra
- 144 La musica sacra cattolica
 Le composizioni liturgiche
- 146 La musica sacra protestante
 Le composizioni libere – Heinrich Schütz – Le composizioni sui
 corali – Le cantate sacre o da chiesa
-

Parte quarta. **La musica vocale dal Seicento all'Ottocento**

- 152 Capitolo XV – **La nascita dell'opera**
- 152 Il barocco
 La cultura del barocco in Europa – Lo stile della musica barocca –
 La musica e la società del barocco
- 155 L'affermazione della monodia
 Pratiche monodiche nel Cinquecento – La Camerata fiorentina –
 Le prime composizioni monodiche
- 156 Teatro e musica
 Il teatro rinascimentale in Italia – La musica nel teatro
 rinascimentale – Gli "intermedi" fiorentini – I primi "drammi
 per musica" – Gli operisti e il primo librettista
- 160 Le monodie profane da camera
 Madrigali monodici e arie – La cantata profana o da camera – Il
 duetto da camera
-

- 164 Capitolo XVI – **L'opera italiana nel Seicento**
- 164 L'opera e la società del Sei-Settecento
 I teatri – Le scene – I cantanti
- 168 L'opera a Roma

- 169 L'opera a Venezia
 Lo spettacolo operistico come impresa – Operisti e opere
173 Claudio Monteverdi

179 **Capitolo XVII – L'opera italiana nel Settecento**

- 179 I librettisti. Zeno, Metastasio, Goldoni
182 Tra il XVII e il XVIII secolo: Alessandro Scarlatti
 L'opera seria e l'opera buffa – L'opera seria – L'opera buffa –
 Struttura e forme
190 L'opera a Napoli
 Prima di Scarlatti – I Conservatori – Durante il Settecento
196 L'opera a Venezia
 Gli "Ospedali" veneziani
198 I compositori d'oltralpe

199 **Capitolo XVIII – La riforma di Gluck**

- 199 Le critiche degli intellettuali
 In Italia – In Francia – Satire e parodie
202 Christoph Willibald Gluck
205 L'eredità di Gluck

207 **Capitolo XIX – L'opera italiana in Europa nei secoli XVII e XVIII**

- 207 Francia
 La presenza italiana a Parigi
 L'opera italiana al tempo di Mazzarino – Il "gusto italiano" dopo
 Lully – Opere buffe italiane a Parigi – La querelle des bouffons
210 Europa centrale
 L'opera italiana: prestigio culturale e strumento politico – Alla
 corte imperiale di Vienna – Alla corte di Baviera – Alla corte di
 Sassonia – Alla corte di Prussia
214 Inghilterra
 L'opera italiana a Londra – Il ruolo di Händel
215 Russia
 Caterina II e l'opera italiana

-
- 217 **Capitolo XX – L'opera in Europa nei secoli XVII e XVIII**
- 217 Francia
 Prima di Lully
 Verso l'opera nazionale – La monodia vocale: l'air de cour – Il balletto – Il ballet de cour
- 219 La *tragédie-lirique* di Lully
 Antecedenti – Jean-Baptiste Lully
- 223 Dopo Lully
 L'opéra-ballet – Jean-Philippe Rameau – Lullisti e ramisti – L'opéra-comique
- 227 Germania e Austria
 L'opera barocca tedesca – Il Singspiel
- 230 Inghilterra
 Dal masque all'opera inglese – Henry Purcell – La ballad opera
-
- 233 **Capitolo XXI – L'opera italiana nell'Ottocento**
- 234 Il melodramma
 Compositori e librettisti – Gli “artisti di canto” – Teatri, impresari, pubblico, editori – La struttura formale del melodramma
- 240 Gli operisti
 Gioachino Rossini – Vincenzo Bellini – Gaetano Donizetti – Pacini e Mercadante – Giuseppe Verdi – Ponchielli, Boito, Catalani – La “Giovane Scuola” – Mascagni, Leoncavallo, Giordano, Cilea – Giacomo Puccini
-
- 260 **Capitolo XXII – L'opera in Francia, in Germania e in Russia nell'Ottocento**
- 260 L'opera in Francia
 I primi decenni del secolo – Gli anni del Grand-opéra – Il dramma lirico – Alla fine del secolo – Il balletto
- 268 L'opera in Germania
 Verso l'opera romantica – Carl Maria von Weber – Operisti della prima metà del secolo – Richard Wagner
- 279 L'opera in Russia
 Michail Ivanovic Glinka – Aleksandr Sergeevic Dargomyžskij – Aleksandr Porfirievic Borodin, Nikolaj Rimskij-Korsakov, Modest Petrovic Musorskij – I compositori filo-occidentali – Pëtr Il'ic Čajkovskij

Parte quinta. La musica strumentale dal Seicento al Novecento

-
- 286 **Capitolo XXIII – La musica per strumenti a tastiera del primo barocco**
- 286 Le prime composizioni strumentali
- 287 Le forme strumentali
 In contrappunto imitato – In stile improvvisato libero – Le composizioni per ballo – Le variazioni
- 293 I principali strumenti
 L'organo – Il clavicembalo e il clavicordo – La famiglia degli archi – Il pianoforte
- 296 I compositori
 I liutisti – Organisti e clavicembalisti – Gli organisti e i clavicembalisti in Italia – Girolamo Frescobaldi – I virginalisti inglesi e William Byrd – Nei Paesi Bassi: Sweelinck – Gli organisti tedeschi
-
- 306 **Capitolo XXIV – Nel barocco di mezzo – Dalla suite alla sonata**
- 306 Le danze rinascimentali e la suite
 Balli di società, balletto, suite – Caratteri della suite – La suite per clavicembalo
- 309 Le elaborazioni per organo del corale
- 309 Organisti e clavicembalisti
 In Italia – Nella Germania meridionale e in Austria – Nella Germania settentrionale – Nella Germania centrale – In Francia
- 312 Dalla canzone strumentale alla sonata
 Sonate da chiesa e sonate da camera – Le sonate a tre – Le sonate a solo
- 314 Violinisti-compositori
 In Italia – Arcangelo Corelli – All'estero
-
- 317 **Capitolo XXV – Nel tardo barocco – Il concerto**
- 317 Il concerto barocco
 L'origine – La terminologia – Il concerto grosso – Il concerto solistico in Italia – Il concerto solistico in Europa
- 322 La sonata per violino

-
- 323 Violinisti-compositori
Gli allievi di Corelli – Antonio Vivaldi – Giuseppe Tartini
- 327 La musica per strumenti a tastiera
Suites e sonate
- 328 I compositori per clavicembalo e per organo
In Italia – Domenico Scarlatti – In Germania – In Francia – François Couperin – Jean-Philippe Rameau
-
- 334 Capitolo XXVI – **Bach e Händel, sintesi dell'età barocca**
- 334 Johann Sebastian Bach
La famiglia Bach – La vita – L'opera – La personalità – La "Bach-Renaissance"
- 340 Georg Friedrich Händel
La vita – L'opera – La personalità
-
- 345 Capitolo XXVII – **L'età classica**
- 345 Il rococò
Lo stile galante – L'elaborazione della forma-sonata – La sinfonia – Le altre forme – I figli di Bach
- 349 Il classicismo
La nozione di classicismo – Lo stile classico nella musica
- 351 La musica e la società
Teatri e concerti. Il pubblico – La professione di musicista – Scuole e didattica – Musica e cultura – L'editoria musicale
-
- 354 Capitolo XXVIII – **Haydn, Mozart, Beethoven: la triade classica**
- 354 Franz Joseph Haydn
La vita – L'opera – La personalità
- 358 Wolfgang Amadeus Mozart
La vita – L'opera – La personalità
- 363 Ludwig van Beethoven
La vita – L'opera – Beethoven e la forma-sonata – La personalità
- 372 Altri compositori
Viotti e Paganini – Boccherini – Clementi

376	Capitolo XXIX – Il primo romanticismo
376	Il romanticismo <i>La nozione di romanticismo – La musica nell'età romantica – L'età classico-romantica</i>
378	Le espressioni privilegiate della musica romantica <i>Le creazioni sinfoniche – Il pianoforte – I Lieder</i>
381	I musicisti della prima generazione romantica
382	Franz Schubert <i>La vita – L'opera – La personalità</i>
385	Hector Berlioz <i>La vita – L'opera – La personalità</i>
388	Felix Mendelssohn Bartholdy <i>La vita – L'opera – La personalità</i>
390	Robert Schumann <i>La vita – La vigile coscienza del romanticismo – L'opera – La personalità</i>
394	Fryderyk Chopin <i>La vita – L'opera – La personalità</i>
398	Franz Liszt <i>La vita – L'opera – La personalità</i>
<hr/>	
404	Capitolo XXX – La musica strumentale della seconda metà dell'Ottocento
404	Musica assoluta e musica a programma <i>La musica descrittiva – La sinfonia a programma – Il poema sinfonico – Il ritorno all'ideale della forma: la “musica assoluta” – La coesistenza di musica a programma e musica assoluta</i>
409	I principali compositori in Austria e in Germania <i>Johannes Brahms – Bruckner e Wolf – Richard Strauss – Gustav Mahler – Altri compositori</i>
417	Il rinnovamento strumentale in Francia <i>Da Franck a Fauré – Pittura e poesia: l'impressionismo e il simbolismo – Claude Debussy – Contemporanei di Debussy</i>

425	Capitolo XXXI – Le scuole nazionali
425	Nazionalità e nazionalismi in Europa <i>Le scuole musicali nazionali</i>
427	Russia: la musica strumentale <i>Il “Gruppo dei Cinque” – I compositori filo-occidentali – Pëtr I. Čajkovskij: l’opera strumentale</i>
430	Europa centrale
430	Boemia e Moravia <i>Smetana – Dvořák – Janàček</i>
432	Europa settentrionale
432	Norvegia – Finlandia <i>Grieg – Sibelius</i>
433	Spagna <i>Le vite parallele di Albéniz e Granados – Manuel de Falla</i>
435	Ungheria <i>Il binomio Bartók-Kodály e la musica popolare – Zoltán Kodály</i>

Parte sesta. **Il Novecento**

440	Capitolo XXXII – Il secolo ventesimo
440	Le fasi della musica del Novecento
442	La dodecafonia e la musica elettronica
444	I maggiori compositori
444	Arnold Schönberg <i>La vita – L’opera – La personalità</i>
446	Maurice Ravel <i>La vita – L’opera – La personalità</i>
449	Béla Bartók <i>La vita – L’opera – La personalità</i>
451	Igor Stravinskij <i>La vita – L’opera – La personalità</i>
454	Sergej Prokof’ev <i>La vita – L’opera – La personalità</i>
456	Paul Hindemith <i>La vita – L’opera – La personalità</i>
459	La musica nell’Occidente europeo, negli Stati Uniti e nella Russia sovietica
459	In Italia

- 463 In Francia
465 In Germania e in Austria
466 In Inghilterra
467 Negli Stati Uniti d'America
468 Nella Russia sovietica
-

Appendice

- 470 I. Il linguaggio dei suoni e i "media"
Dalla trasmissione orale delle melodie alla notazione – Dalla notazione neumatica alla notazione a stampa – L'invenzione copernicana dei "media" – La registrazione su dischi – La trasmissione radiofonica – I dischi e la radio, protagonisti della sonorizzazione globale
- 475 II. Il recupero del passato
Mendelssohn riscopre Bach – La musicologia e l'Aufführungspraxis.
- 477 III. Canti, canzoni e canzonette
I canti popolari – Le canzoni napoletane – La storia dell'Italia e i canti patriottici – La musica leggera e la canzone moderna – Il genere melodico-romantico – "Volare" – La stagione dei cantautori – Canzoni canzoni canzoni
-

- 487 **Indice dei nomi**

Parte prima

La preistoria e l'antichità

Le origini

L'ETNOMUSICOLOGIA

Quando parliamo di storia della musica, intendiamo di solito la storia della musica colta (o d'arte) dell'Europa. Rimangono fuori da questo ambito:

- a) le musiche dei popoli primitivi;
- b) le musiche dei popoli di civiltà mediterranee e orientali;
- c) le musiche popolari dei popoli dell'occidente europeo.

Gli studi in queste aree della civiltà musicale sono stati trascurati fino al secolo scorso anche per ragioni oggettive, essendo difficile trasmettere e far conoscere canti e musiche che non sono fissati nella scrittura, ma diffusi per *tradizione orale*. Ciò ne ha reso ardua la trascrizione sul nostro pentagramma, in quanto i ritmi, le scale e gli intervalli di cui sono costituite quelle musiche molto spesso non sono riproducibili con il nostro tipo di scrittura, che è legato al sistema musicale dell'occidente.

Un decisivo passo avanti per il superamento di questo ostacolo fu favorito dalla registrazione sonora, resa possibile dall'invenzione del fonografo meccanico da parte di T.A. Edison (1878) e dai suoi successivi perfezionamenti fino alla registrazione su nastro.

Gli studi degli etnologi nei vari paesi e tra i diversi popoli e le indagini condotte "sul campo", cioè avvicinando i cosiddetti "portatori" di documenti sonori, hanno consentito di registrare migliaia di canti, di musiche strumentali e di danze dei popoli primitivi e popolari e di ottenerne fedeli *fonogrammi*.

La raccolta negli archivi di queste registrazioni ha agevolato lo sviluppo di una nuova disciplina, un settore della musicologia che studia le tradizioni musicali orali di tutti i popoli. Tale disciplina prende il nome di *etnomusicologia* o anche di *musicologia comparata*, in quanto uno dei suoi fini è il confronto delle musiche dei popoli extraeuropei fra loro e con quelle dei popoli occidentali.

Assai importanti furono gli studi sulle scale musicali dei vari popoli compiuti dal matematico inglese Alexander J. Ellis (1885), il quale escogitò un metodo che consentiva di determinare esattamente l'altezza dei suoni; la definizione delle distanze esistenti fra i due suoni che delimitano un intervallo non è effettuata in base al rapporto fra le singole frequenze, ma mediante un sistema centesimale, in cui l'intervallo di semitono temperato equivale a 100 cents (e perciò l'intervallo di tono 200 cents,... quello di ottava 1200 cents).

I primi cultori di etnomusicologia furono anche gli studiosi che si occuparono delle origini della musica: Wallaschek, Stumpf, Sachs, Schneider; ad essi si aggiunsero poi Béla Bartók, Constantin Brailoiu, André Schaeffner e numerosi altri tra cui i nostri Diego Carpitella e Roberto Leydi.

L'ORIGINE DELLA MUSICA

Nella seconda metà del secolo XIX e all'inizio del presente un problema che appassionò studiosi di varie discipline (musicologi, etnologi e antropologi) fu quello dell'origine della musica: quando e come nacquero i suoni e la musica?

Molte delle risposte che furono date rispecchiavano il pensiero positivista, che influenzava la scienza e le ricerche di quel periodo. Le principali tesi furono sostenute da:

Herbert Spencer, autore dell'*Origine e funzione della musica* (1857), riprendendo il pensiero di Rousseau e di Herder, affermò che la musica deriva dal linguaggio parlato. Le variazioni di intensità e di altezza sono gli effetti fisiologici delle variazioni dei sentimenti; il canto ha avuto origine dal parlare su toni di voce acuti.

Charles Darwin in *L'origine dell'uomo e la selezione in relazione al sesso* (1871) collegò le ricerche sull'origine della musica con le sue tesi sull'evoluzione e sulla selezione naturale delle specie viventi. Il canto dell'uomo è imitazione dei gridi degli animali, soprattutto degli uccelli, in particolare nella stagione degli amori. Anche per l'uomo la musica era in origine il risultato dei processi di seduzione fra i due sessi.

Fausto Torrefranca, autore delle *Origini della musica* (1907), sostenne che i suoni vocali sono il risultato di "gesti sonori" prodotti dall'organo di fonazione. La ripetizione – o "allitterazione" – di gridi, di note, di intervalli, è il primo passo in direzione della musica.

Carl Stumpf poté avvalersi, nei propri studi (*Le origini della musica*, 1911), di fonogrammi registrati presso popoli primitivi. La musica nacque dalla necessità di produrre dei "segnali" con la voce. Da essi ebbero origine suoni di diversa altezza emessi simultaneamente o in successione, e quindi si definirono intervalli determinati e trasponibili.

Le teorie citate partivano dal presupposto che si potesse prospettare l'origine della musica secondo un processo unico e uguale per tutti i popoli. Fu obiettato che è da ritenere impossibile che una realtà ricca, varia e multiforme qual è la musica possa aver avuto origini *monogenetiche*.

Passi avanti furono compiuti, nell'approfondimento del problema, dagli studiosi delle successive generazioni, tra cui Curt Sachs, Erich Moritz von Hornbostel e Marius Schneider, i quali si avvalsero della registrazione delle musiche e dei canti di molti popoli primitivi appartenenti a differenti aree etniche. Lo studio dei fonogrammi e la loro comparazione ha consentito di formulare alcuni principi della musicologia comparata. Prevale la convinzione che non sia possibile individuare le epoche nelle quali nacque la musica e che perciò lo studio si debba rivolgere "allo stadio più antico ed embrionale che sia possibile individuare" (C. Sachs), cioè alla musica dei popoli primitivi più arretrati.

È diffusa la convinzione che la musica abbia avuto un'origine comune con il linguaggio, e che i primi nuclei di "*linguaggio-suono*" presentino una ampia varietà di moduli sonori, che va dai gridi ai suoni intonati, con modalità di emissione varie e diverse.

GLI STRUMENTI DEI POPOLI PRIMITIVI

Il “linguaggio-suono” si riconosce anche nelle emissioni di alcuni strumenti primitivi, quali tamburi, corni, flauti.

Sugli strumenti musicali delle popolazioni primitive si sono compiuti numerosi studi. Essi hanno consentito di rilevare, anzitutto, che i primi strumenti furono adattamenti di utensili impiegati per fini domestici, e che relativamente tardi si pervenne alla costruzione di veri e propri strumenti musicali.

Uno studio approfondito degli strumenti dei popoli primitivi fu compiuto dal musicologo tedesco Curt Sachs. Egli classificò gli strumenti basandosi sui caratteri *morfologici* (idiofoni, membranofoni, aerofoni, cordofoni) e ne illustrò la distribuzione geografica e culturale.

I più diffusi, anche perché si possono costruire con oggetti di uso comune, sono gli *idiofoni*: dalla percussione del corpo umano o di sue parti si passa alla percussione del terreno con i piedi. Altri idiofoni primitivi sono: tronchi d'albero distesi sul terreno, o aperti, o scavati nel senso della lunghezza (*tamburi a fessura*, di solito con funzioni rituali). La percussione è effettuata con i piedi, o con le mani, o con mazze o battagli. Idiofoni di legno si possono anche sfregare tra di loro o raschiare. Invece si agitano i vari tipi di sonagli ottenuti riempiendo di sassolini o di semi di frutti essiccati (zucche), frutti dal guscio duro (noci di cocco), pelli di animali, vasi, o infilando pezzi di metallo in contenitori di legno, d'argilla e più tardi di metallo. I tipi più evoluti di idiofoni sono gli xilofoni di varie fogge, i litofoni, i gong.

Meno vari sono in questo stadio i *membranofoni*, basati su pelli d'animali tese su un vaso o sulla cavità costituita da una zucca o noce di cocco e percossi con le mani. A stadi più evoluti appartengono i tamburi in cui una o due pelli sono tese su un recipiente di argilla o su un telaio di legno di forme diverse. I tamburi sono di solito percossi (con le mani, con bastoni), ma possono anche essere sfregati.

Tra gli *aerofoni* lo strumento più semplice è il *bastone sibilante*, una tavola di legno fissata ad una corda, che volteggiando in aria produce sibili di varie altezze, secondo la velocità. I tipi più antichi di flauti sono ricavati da ossa di animali, svuotate e fornite di alcuni fori laterali. Più tardi vennero i flauti di legno con imboccatura a tacca (come nel flauto dolce) e i flauti d'argilla. Frequenti sono anche i flauti a più canne (siringa).

Gli strumenti meno diffusi nelle culture primitive sono i *cordofoni*. Tra le forme più arcaiche sono da citare l'*arco*, una corda tesa fra un'estremità di un bastone elastico e un pezzo di corteccia stesa su una buca o tenuta con un'estremità in bocca; essa viene pizzicata o percossa; e il *salterio di canna*, costruito con una (o più) sottile striscia di scorza staccata da una canna di bambù. Con questi principi (un telaio fisso e corde elastiche tese su di esso e attraverso esso) furono costruiti i cordofoni più perfezionati, classificabili per lo più nei tipi delle cetre e delle arpe.

Si pose presto il problema di accrescere l'intensità dei suoni prodotti dagli strumenti, e ciò diede origine ai *risuonatori*.

Il tipo più primitivo di risuonatore è una buca scavata nel terreno e ricoperta di pelli o altro materiale elastico. Altri risuonatori: recipienti di terra ricoperti, tronchi d'albero, zucche o frutti analoghi essiccati. Collocati a contatto del corpo sonoro vibrante essi ne aumentano la sonorità.

MUSICA E MITOLOGIA

Gli studi di antropologia consentono di affermare che nessuna convivenza umana ignorò la musica. Quanto, viceversa, essa fosse importante, lo si deduce dallo studio delle mitologie, dei riti, delle filosofie di diversi popoli.

Molti di essi consideravano la musica un dono degli dei, che alcuni identificavano in strumenti musicali; ritenevano che il suono, anche quando ha origine da eventi naturali (per esempio il tuono) fosse la voce degli dei e manifestazione della loro volontà. In molti miti riguardanti la creazione, il dio (o gli dei) nasceva da fenomeni acustici.

La musica era presente nella mitologia di tutti i popoli primitivi.

Il dio indiano Prajapati con la sua voce creò il cielo, le acque e la terra; alcune popolazioni indiane d'America ritenevano che il loro dio avesse creato il mondo cantando tre volte.

Nella mitologia cinese i primi canti e i primi strumenti erano emanazione delle voci degli antenati.

Più ricchi di immaginazione sono i racconti della Bibbia: le mura di Gerico furono abbattute dagli squilli delle trombe delle milizie d'Israele; il suono dell'arpa di Davide placava la follia del re Saul.

Molti e fantasiosi sono i miti greci: tra essi quelli di Ermete, inventore della lira dal guscio essiccato di una tartaruga; di Orfeo, il cui canto placò le potenze infernali; di Anfione, che con il suono della lira edificò le mura di Tebe.

I cantori, i sacerdoti, traevano la loro natura di esseri superiori dal fatto che conoscevano le leggi arcane della materia sonora, che sapevano pronunciare le parole, le formule, le voci, i canti magici.

I popoli primitivi pongono al vertice della struttura sociale (tribù o altro) chi ha l'autorità di pronunciare le formule rituali, nelle quali il suono prevale sulla parola. Sono queste formule, questi canti, mescolanze di *"linguaggio-suono"* che regolano i rapporti sociali primari all'interno delle comunità tribali, e che si manifestano attraverso i canti rituali della nascita, della circoncisione, delle nozze, i riti funerari, di guarigione e quelli legati alle mutazioni delle stagioni.

In un campo di pensiero più elevato si pongono le speculazioni filosofiche (India, Cina) che collocano il suono al centro di un sistema cosmogonico, che coinvolge fatti ed eventi di svariata natura: il ritorno delle stagioni, i punti cardinali, i fenomeni naturali, i segni dello zodiaco, le classificazioni degli strumenti, eccetera.

La musica delle civiltà mediterranee e dell'Oriente asiatico

LE CIVILTÀ MEDITERRANEE

Quando i popoli europei non erano ancora usciti dalla preistoria, nei territori mediterranei medioorientali si stavano già affermando le prime civiltà.

Al quinto millennio avanti Cristo risalgono gli insediamenti formatisi nella Mesopotamia bagnata dai fiumi Tigri ed Eufrate e nella valle del Nilo abitata dagli Egiziani. Solo durante il terzo millennio a.C. in Palestina si insediarono le prime tribù ebraiche.

L'Egitto

Fin dalle più antiche dinastie, nel terzo millennio a.C., gli egiziani collegarono gli strumenti alle divinità e alle manifestazioni religiose. La musica sacra era regolata dai sacerdoti, i quali si opposero sempre a ogni tentativo di innovare o modificare i riti, e quindi anche i canti. Questi erano di loro pertinenza esclusiva; solo dal XVI secolo a.C. ne fu consentito l'esercizio alle donne, purché di famiglia sacerdotale.

Anche la musica profana dell'Egitto raggiunse presto un notevole grado di sviluppo; le esecuzioni erano affidate a cantori e a strumentisti di sesso maschile; gli strumenti più diffusi erano le arpe e i flauti. In seguito alle imprese militari dei secoli XVIII-XIV a.C. gli egiziani vennero a contatto con le più rumorose usanze militari dei popoli vinti, che presero il sopravvento sulle tradizioni indigene.

Della musica egiziana conosciamo assai poco, se si eccettuano gli strumenti, che ci sono noti grazie agli esemplari conservati nelle tombe o raffigurati nelle pitture e illustrazioni sulle pareti tombali, sui vasi e nei papiri. Uno strumento assai diffuso e antico era l'*arpa*, già usata durante la IV dinastia, successivamente diffusa in varie dimensioni e fogge e perfezionata nella fattura; un altro cordofono molto noto e antico era la *cetra*.

Uno studio sull'accordatura dell'arpa indusse Curt Sachs ad affermare che gli egiziani impiegavano scale *pentafoniche* discendenti. Altri espressero l'opinione che essi conoscessero anche la scala *eptaonica*.

Tra gli strumenti a fiato il più comune era il *flauto* di legno, già raffigurato su una tavoletta del III millennio a.C. Erano diffusi anche i flauti doppi, prima a canne parallele, poi disposte angolarmente. Due trombe, una di argento dorato e una di bronzo, sono state trovate nella tomba di Tutankamon, faraone della 18ª dinastia. Tra gli strumenti a percussione, le *castagnette* costruite con materiali vari, i *sistri*, i *crotali* eccetera.

Nel III secolo a.C. l'egiziano Ctesibio di Alessandria inventò l'*hydraulos*, o organo idraulico, funzionante ad aria, ma sulla base del principio fisico dei vasi comunicanti.

Molte illustrazioni, parietali o su papiri, riproducono esecutori che suonano il loro strumento avendo di fronte cantori che atteggiano variamente le braccia, le mani, le dita. Il Sachs e l'Hickmann hanno proposto di dare alle differenti posizioni il nome di *chironomia* e le hanno interpretate come una sorta di notazione.

La Mesopotamia

Tra il quarto e il primo millennio a.C. in Mesopotamia si insediarono, in successione, i sumeri, i babilonesi, gli ittiti e gli assiri. La civiltà dei sumeri è stata scoperta solo dagli scavi archeologici compiuti dalla metà del XIX secolo.

Anche presso i popoli della Mesopotamia, la musica fu legata alle cerimonie religiose e agli dei vennero assegnati strumenti o attributi musicali.

I palazzi e i templi di Ur, Lagas, Uruk e altri siti; le imponenti sculture, le ceramiche, gli oggetti d'uso in bronzo sono eloquenti testimonianze della loro vitalità. Nel 3000 a.C. circa inventarono la scrittura.

Un documento importante è lo *Stendardo di Ur*, del III millennio, conservato al British Museum, che in due pannelli illustra la guerra e la pace. Nel secondo figura un banchetto, con una cantatrice accompagnata da un'arpista.

Della musica e delle usanze musicali dei sumeri, degli assiri e dei babilonesi conosciamo soprattutto gli strumenti. Ne sono stati conservati alcuni esemplari e molti sono raffigurati in dipinti, graffiti e bassorilievi. Dallo studio condotto sulle arpe alcuni studiosi hanno creduto di poter individuare i tipi di scale impiegati: secondo Curt Sachs la *pentaonica*, secondo Francis W. Galpin la *eptaonica*.

Gli strumenti più diffusi e impiegati attraverso oltre due millenni di storia furono anzitutto l'*arpa*, che i sumeri avevano già condotto a perfezione costruttiva, poi la *cetra*. Vengono poi i flauti dritti, in legno e in metallo, le castagnette, i sistri, i piatti.

La musica sacra fu coltivata dai sacerdoti e dai cantori fin dal III millennio a.C. Accanto ad essa sbocciò più tardi la musica profana, specialmente conviviale, realizzata da esecutori e cantori dei due sessi. Nel I millennio gli assiri impiegarono la musica anche per stimolare i soldati al combattimento. Al British Museum di Londra sono conservati dei bassorilievi assiri dei secoli VIII e VII a.C. che riproducono schiere di suonatori d'arpa, di flauto doppio e di tamburo, seguiti da cori di donne e fanciulli.

La Palestina

I libri dell'Antico Testamento raccolti nella *Bibbia* sono fonti importanti per la conoscenza della musica degli ebrei stanziati in Palestina: sia per la documentazione storica, sia per i testi di molti canti sacri.

La musica ebraica toccò il maggior fulgore nel periodo dei re (XI-X sec. a. C.). Davide era un provetto arpista, e compose molti *salmi*. (La tradizione che attribuiva a lui la creazione di tutti i 150 salmi è stata però confutata). Dopo di

lui Salomone organizzò professionalmente il servizio dei cantori nel tempio di Gerusalemme.

Gli strumenti più usati dagli ebrei furono il *kinnor* (strumento a 10 corde pizzicate), l'*ugab* (zampogna o flauto diritto), lo *sciofar* (corno di capra), antenato dello strumento tuttora di uso rituale nelle sinagoghe.

All'inizio del XX secolo un musicologo lettone, Abraham Z. Idelsohn, registrò e trascrisse canti di alcune tribù ebraiche stanziati nello Yemen e nella Palestina, le quali attraverso i secoli avevano conservato il patrimonio di canti, specialmente religiosi, ereditato dal passato.

Gli studi più recenti hanno confermato che la matrice dei primi canti cristiani si trova in modi esecutivi e forme che erano propri della tradizione liturgica ebraica e sconosciuti alla musica greco-romana. Essi sono: la *cantillazione*, uno stile di recitazione intonata, regolata dal ritmo verbale dei testi sacri, la quale si muove su poche note contigue; e lo *jubilus*, vocalizzo, a volte molto esteso, svolto sulle sillabe di alcune parole rituali (per esempio, l'invocazione *alleluja*).

Grande spazio occupava nel culto ebraico l'esecuzione dei *salmi*, guidata da un cantore-solista a capo dell'assemblea dei fedeli, coinvolti in maniere diverse di partecipazione (ripetizione o alternanza di versetti; risposta con formule fisse o variate).

L'ORIENTE ASIATICO

Le culture musicali dell'Estremo Oriente asiatico (Cina, Corea, Giappone, Indocina e isole malesi) formano un tutto relativamente omogeneo, ben distinto, da una parte dalla musica dell'Occidente europeo, dall'altra da quella dell'India.

La Cina

Un elemento caratteristico della musica cinese è che essa non era solo un linguaggio, ma anche un aspetto di una concezione cosmologica unitaria. I suoni musicali erano posti in relazione con l'ordine dell'universo: con i punti cardinali, le stagioni, i pianeti, gli elementi, i colori, determinate sostanze, certe forze eccetera.

I cinesi inoltre attribuivano alla musica la capacità di influire sui costumi. Confucio scrisse: "*Volete sapere se un popolo è ben governato e ha buoni costumi? Ascoltate la sua musica*". Perciò varie leggi ne regolavano l'uso, e tra il II e il I secolo a.C. Wu Ti della dinastia Han fondò l'Ufficio imperiale della musica.

Già durante le prime dinastie i cinesi avevano adottato la scala *pentafonica* (composta da una successione analoga alla nostra *do-re-mi-sol-la*); ma nel III secolo a.C. la loro teoria contemplava anche una scala di 12 note, formata dall'unione dei 6 *liu* femminili con i 6 *liu* maschili. La serie dei 12 suoni non costituiva però una scala cromatica, ma "*la disposizione ordinata di tutte le note nel firmamento musicale*".

I cinesi impiegavano un gran numero di strumenti, che venivano riuniti in organismi paragonabili alle nostre orchestre.

Uno degli strumenti più antichi, già conosciuto all'epoca della dinastia Shang (sec. XI a. C.) fu il *king* (litofono), serie di lastre di pietra calcarea a forma di L, che venivano appese a un telaio e percosse con un mazzuolo.

Durante la dinastia Chou (sec. X-VIII a. C.) furono inventati e diffusi altri idiofoni e alcuni cordofoni; tra questi ultimi il *chin*, salterio con la cassa a forma di semitubo munito di 7 corde. Uno strumento caratteristico è il *cheng*, o organo a bocca: un recipiente sferico costituito da una zucca o in legno, con una imboccatura; sul recipiente sono infisse 13 sottili canne di bambù, di diverse lunghezze.

Altri strumenti: campane, sonagli, flauti traversi, doppi flauti, siringa, altri tipi di salterii, il *pipar*, liuto dal manico corto.

Le melodie cinesi più antiche a noi pervenute risalgono all'epoca Tang (sec. VII-X d.C.). Molto apprezzate erano le danze, che avevano caratteri simbolici e si svolgevano con movimenti assai lenti.

Bali e Giava

Particolare importanza si riconosce alla musica degli indigeni delle isole malesi, in particolare Bali e Giava.

Essi impiegavano in prevalenza scale *pentafoniche*, di vari generi e modi, a volte anche con intervalli di terza maggiore e semitoni, ma anche scale *epta foniche* e con temperamento equabile.

Erano diffuse le *orchestre*, di corte e di villaggio, impiegate in occasioni festive e per le danze.

Gli strumenti che di solito si trovano in tali complessi, ma in formazioni che differiscono da luogo a luogo e da un'epoca a un'altra, sono: le pietre sonore, il carillon di pietre, le campane, il carillon di campane, i metallofoni, gli xilofoni, i flauti diritti, i salteri a semitubo, i liuti, le arpe, i tamburi.

Molta curiosità suscitò nel 1889 in Occidente, quando fu presentata per la prima volta all'Esposizione Universale di Parigi, la musica di Bali. L'orchestra balinese prende il nome di *gamelan* ed è costituita pressoché integralmente di idiofoni: metallofoni, xilofoni e gong, di diverse dimensioni e quindi con suoni di diversa altezza; inoltre tamburi. Di solito questi strumenti svolgono melodie di quattro suoni (per esempio *sol, la, si, re*); alcune con funzioni di *cantus firmus* (e sono affidate a metallofoni chiamati *gender*), altre con figurazioni più mosse.

L'India

Nessuno dei popoli extraeuropei può vantare una storia musicale così estesa nel tempo e varia nella teoria e nella pratica quanto gli indiani.

La musica ebbe sempre una grande importanza nella loro cultura. I *Veda* contengono numerosi canti dello stadio più antico. Le varie dinastie, indigene o straniere, conferirono sempre un posto di rilievo alla musica; nelle cerimonie religiose e in quelle di corte, nei trattenimenti privati, nella letteratura e nei trattati.

Assai complesso è il sistema musicale indiano, che risale al II secolo a. C. e si basa su un numero grandissimo di scale. Base comune a tutte le scale è

l'ottava, suddivisa, come nel sistema occidentale, in sette tra toni e semitoni. Ma l'organizzazione di questa ottava era molto complessa, in quanto ognuno degli intervalli era suddiviso in due, in tre o quattro *srutis* o elementi.

Questa articolazione consentiva un numero notevolmente alto di scale modali, differenti fra loro per la posizione dei toni e dei semitoni e per le note di riferimento. Tali modi avevano il nome di *râgas*, che significa colore, stato d'animo; ogni *râga* stabiliva un modello di melodia. Il numero di *râgas* è molto alto; i teorici ne elencano diverse migliaia.

Gli indiani usarono numerosi strumenti, che i testi indiani raggruppavano in quattro categorie: gli idiofoni (specialmente i cimbali); i tamburi, molto antichi, tra cui il *tabla*, coppia di tamburi: di ottone e semisferico quello suonato con la mano sinistra, di legno e cilindrico quello per la mano destra; gli strumenti a fiato (vari tipi di flauti di bambù; oboi) e, più importanti di tutti, i cordofoni.

Tra questi ultimi ebbe grande importanza la *vina*, strumento attribuito alla dea della sapienza, Sarasvati. È costituita da un bastone cavo di bambù, sorretto alle due estremità da zucche, su cui sono collocate 7 corde parallele sostenute da cavalletti; esse sono pizzicate mediante un plettro.

Uno strumento moderno a corde pizzicate è la *sitar*, affine alla *vina* e fornita di corde di risonanza.

Lo strumento ad arco più importante è il *sarangi*, di forma tozza e quadrata, munito di 4 corde, oltre a numerose altre che vibrano per simpatia.

L'antica musica greca

L'EREDITÀ DEL MONDO CLASSICO

La civiltà europea ebbe la culla nella Grecia antica. Un filo continuo che attraversa i secoli lega la filosofia, la letteratura, le arti figurative nate in Grecia alle espressioni del pensiero, della poesia e dell'arte delle età successive fino ad oggi.

Lo stesso si può affermare anche della musica, ma con una notevole limitazione. Infatti, mentre conserviamo e leggiamo i poemi di Omero, le tragedie di Sofocle e di Euripide, i dialoghi di Platone; mentre sono sotto gli occhi di tutti i resti di architetture e le sculture greche, non sappiamo nulla della loro musica.

L'elemento di continuità tra il mondo della civiltà musicale ellenica e quello dell'occidente europeo è costituito solo dal sistema teorico greco, che fu fatto proprio dai romani e da essi trasmesso al medioevo cristiano.

Il *sistema diatonico*, con le scale di sette suoni e gli intervalli di tono e di semitono che sono tuttora la base del nostro linguaggio musicale e della nostra teoria, è l'erede e il continuatore del sistema greco.

La nostra conoscenza della civiltà musicale dei greci si basa quindi in larga parte sui numerosissimi testi letterari, poetici, storici e filosofici e su significative testimonianze iconografiche; minore importanza rivestono, in questo quadro, i trattati di teoria musicale.

Di musica si parla frequentemente nelle fonti scritte, in prosa e in poesia, perché intensa era l'attività musicale dei greci. Per oltre un millennio essa si estese a molte forme di vita associata dei cittadini, dalle feste religiose ai giochi agonistici all'insegnamento, e interessava anche i momenti privati, per esempio i banchetti. Le fonti narrative e liriche hanno un riscontro illustrativo nelle copiose raffigurazioni di scene musicali, di strumenti, di danze che decorano anfore, piatti, vasi eccetera e, meno numerose, nelle sculture e nei bassorilievi.

Le musiche

Le composizioni greche (o le parti superstiti di esse) pervenute fino a noi non raggiungono, tutte insieme, l'estensione di una *Sonata* per violino solo di Bach. Sono in tutto una ventina di brani sparsi, scritti su pietra o su papiro; variamente mutili; la maggior parte di essi risale all'età ellenistica, dopo il II sec. a.C. Esse sono:

- un frammento del *primo stasimo* (canto corale) della tragedia *Oreste* di Euripide, su papiro (V sec. a.C.);
- un frammento, forse di tragedia, su papiro, (fine del III sec. a.C.);
- 2 *inni delfici* in onore di Apollo, il primo in notazione vocale, il secondo strumentale, appartenenti al tempio chiamato il Tesoro degli Ateniesi di Delfi, incisi su pietra (ca. 150 a.C.);

- l'*Epitaffio di Sicilo*, inciso su un cippo funerario scoperto a Tralles, nell'Asia minore (II o I sec. a.C.); è l'unico completo ma brevissimo;
- *Peana* sul suicidio di Aiace, su papiro (ca. 160 d.C.);
- 3 *inni* (alla musa Calliope, al Sole, a Nemese) di Mesomede di Creta, musicista dell'imperatore Adriano (II sec. d.C. Furono pubblicati nel *Dialogo della musica antica e della moderna*, 1581, da Vincenzo Galilei, che però non li seppe trascrivere);
- 3 frammenti vocali e 2 strumentali detti di Contrapollinopolis (II sec. d.C.).

Un confronto fra il numero irrilevante di musiche greche conservate e la assai copiosa produzione in versi, di ogni genere letterario e per la maggior parte destinata non alla lettura ma al canto, ci porta a questa probabile spiegazione: la musica veniva trasmessa oralmente, insieme alle sue parole.

Ciò non deve stupire: l'etnomusicologia ha insegnato che la trasmissione orale è l'unico veicolo per la musica delle culture primitive e delle prime civiltà. Lo fu anche per i greci, e poi per i romani e per i canti dei primi secoli del cristianesimo.

La musica greca delle epoche arcaica e classica (fino al V-IV sec.) fu trasmessa oralmente e tramandata attraverso la memoria. Aveva i caratteri di variazioni improvvisate, ma queste si svolgevano sulla base di nuclei melodici che fungevano da moduli; ed erano noti con il nome di *nomoi*. Letteralmente *nomos* significava norma, legge, ma anche melodia tradizionale. Oltre ai *nomoi* citarodici e aulodici, cioè per canto accompagnato dalla cetra e dall'aulo (vedi più avanti), ci furono in seguito *nomoi* aulatici e anche citaristici, per aulo e per cetra sola.

La notazione

L'esistenza della notazione, che risale solo al IV secolo a.C., non contraddice la condizione di documento orale comune al patrimonio di canti della Grecia antica. La scrittura musicale greca non poteva avere il valore di mezzo di comunicazione che invece ebbe, a partire dalla fine del primo millennio dell'era volgare, la notazione neumatica, ma serviva solo ai musicisti professionisti. C'erano due tipi di notazione: la *notazione vocale* impiegava, con poche varianti, i segni dell'alfabeto greco maiuscolo; la *notazione strumentale* segni derivati, si ritiene, dall'alfabeto fenicio e usati diritti, inclinati o capovolti.



(Nota: la crocetta + premessa a una nota significa che essa è più alta di un quarto di tono.)

I trattatisti

I trattati della musica greca non avevano il significato che noi diamo oggi a quel termine. Il problema principale della teoria armonica fu la suddivisione appropriata dello spazio dell'ottava.

Una tradizione millenaria ha posto all'origine della trattatistica greca il nome del filosofo e matematico Pitagora di Samo (sec. VI a.C.).

Dopo essere stato in Egitto e in Mesopotamia, si stabilì nella Magna Grecia e a Crotone fondò una scuola filosofica.

A lui e ai suoi seguaci si è fatta risalire l'adozione del *monocordo* per definire i rapporti degli intervalli consonanti mediante le suddivisioni d'una corda. Il sistema pitagorico però ci è noto solo indirettamente (Pitagora non lasciò scritti), attraverso una tradizione formulata in trattati – di epoca molto più tarda – di Gaudenzio, di Nicomaco e soprattutto nel *De institutione musica* di Boezio.

Storicamente la trattatistica greca ebbe origine più tarda e ne è considerato il più autorevole esponente Aristosseno di Taranto, discepolo di Aristotele (sec. III a.C.), autore dei fondamentali *Elementa harmonica* ed *Elementa rhythmica*. La nostra conoscenza della teoria musicale greca si basa soprattutto sull'opera di Aristosseno, ripresa e integrata dagli apporti dei suoi seguaci, chiamati "armonisti".

Nelle epoche ellenistica e romana i trattatisti furono numerosi. Ricordiamo:

- il matematico Euclide (IV-III sec. a.C.);
- Plutarco, al quale è attribuito il dialogo *De musica* (I-II sec. d.C.);
- il geografo alessandrino Claudio Tolomeo (II sec. d.C.);
- Aristide Quintiliano (II sec. d.C.), autore di un *De musica*, importante per l'approfondita trattazione della materia;
- Alipio (IV sec. d.C.) la cui *Introduzione alla musica* contiene delle Tavole che hanno fornito la chiave per trascrivere le musiche greche a noi pervenute.

LA POESIA E IL CANTO – GLI STRUMENTI

Il nome "musica" non aveva per i greci il significato che assunse in seguito. *Mousiké* era aggettivo derivato da *Moûsa*, e conglobava insieme la musica, la poesia e la danza, elementi di una cultura nella quale il canto e il suono, la parola e il gesto erano riuniti.

Gli aspetti emergenti della musica greca erano i canti, che potevano essere corali (*corodia*) o solistici (*monodia*). La *corodia* prevalse tra il VII e il V secolo a.C.; successivamente fu impiegata in particolare per le cerimonie religiose o celebrative.

Le forme principali della lirica corale furono: il *peana* in onore di Apollo, il *ditirambo* in onore di Dioniso, l'*imeneo*, canto di nozze, il *trenos*, canto funebre, il *partenio* eseguito da cori di fanciulle, gli *inni* in onore degli dei e degli uomini, le melodie processionali dette *prosodia*, gli *epinici* in onore dei vincitori dei giochi panellenici.

Monodia fu un termine comune alla poesia dorica e ionica (Archiloco, Alceo, Saffo, Anacreonte) e alle musiche che le accompagnavano. Monodiche furono anche le intonazioni con cui si declamavano i poemi omerici e la lirica delle epoche alessandrina e romana.

Il coro greco (di voci bianche o di voci maschili) cantava all'unisono, sostenuto dalla lira o dall'aulo. Era consentito variare, con voci o strumenti, la

melodia contemporaneamente eseguita nel modo tradizionale. Questo procedimento aveva nome *eterofonia*.

Gli strumenti usati dai greci erano molti, ma due primeggiavano: la lira e l'aulo.

La *lira* e la *citara* erano ritenute di origine ellenica e sacre al culto di Apollo. Erano formate da una cassa di risonanza dalle cui estremità salivano due bracci collegati in alto da un giogo. Tra la cassa e il giogo erano tese le corde: dapprima 4, poi 7 (secondo la tradizione da Terprando, VII secolo a.C.), poi un numero maggiore. Si suonavano pizzicando le corde con un plettro solitamente d'avorio. Varietà della lira erano la *forminx* degli aedi, la *pectis* lidia, la grande *magadis*.

L'*aulos* era uno strumento a fiato ad ancia doppia, simile al nostro oboe. Importato dalla Frigia asiatica, era sacro al culto di Dionisio. Nell'uso, più dell'*aulos* semplice era diffuso l'*aulos* doppio che l'esecutore imboccava simultaneamente. Una striscia di cuoio che gli girava intorno al capo lo aiutava a fermare tra le labbra le imboccature dei due strumenti.

Altri strumenti erano la *siringa*, simile al flauto diritto; il flauto di Pan o policalamo, formato da 7 canne disposte una vicina all'altra e di altezza degradante; la *salpinx* o tromba.

Tra gli strumenti a percussione si ricordano i tamburi, i cimbali (piatti), i sistri e i crotali.

LA TEORIA

Metrica e ritmica

Nella poesia delle lingue moderne la metrica è regolata dal numero di sillabe che compongono ciascun verso (per esempio: 7 nei settenari, 10 nei decasillabi ecc.) e dalla disposizione degli accenti tonici (*metrica accentuativa*).

Nella poesia greca e in quella latina, invece, la metrica era governata dalla successione, secondo schemi prefissati, di sillabe lunghe e di sillabe brevi (*metrica quantitativa*). Da questi schemi derivavano le alternanze fra tempi forti e tempi deboli, e quindi il ritmo.

La ritmica greca si estendeva all'intera area delle cosiddette "arti del movimento" o "del tempo", e quindi la musica adottava gli stessi principi metrici che regolavano la poesia.

Elemento indivisibile della metrica greca era considerato il *tempo primo*, misura della sillaba breve. Trascritta nella nostra semiografia, la *breve* si indica con il segno U e corrisponde alla durata di una croma ♪ mentre la *lunga* si indica con il segno — e corrisponde alla durata di due brevi UU e quindi di una semiminima ♪.

Il ritmo si produce solo quando ci sono due o più note o sillabe, cioè più brevi e lunghe; che si ordinano in schemi ritmici chiamati *pedi*.

La metrica greca contemplava un numero considerevolmente alto di piedi differenti, costituiti da 2, 3, 4, 5, 6 o 7 *tempi primi*. I più comuni erano:

di 2 tempi primi (=2/8):

di 3 tempi primi (=3/8):

di 4 tempi primi (=2/4):

pirrichio

giambo

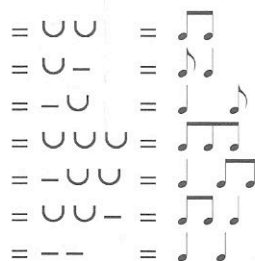
trocheo

tribraco

dattilo

anapesto

spondeo



Nella poesia i piedi si raggruppavano in combinazioni varie a formare i versi, e i versi a formare le strofe.

Il tetracordo – Generi e modi

L'elemento primario del sistema musicale greco era il *tetracordo*, una successione di quattro suoni discendenti compresi nell'ambito di un intervallo di quarta giusta. I suoni estremi di un tetracordo erano fissi; quelli interni erano mobili.

L'ampiezza degli intervalli di un tetracordo caratterizzava i 3 *generi* della musica greca: diatonico, cromatico, enarmonico:



Il tetracordo di genere *diatonico* era costituito da 2 intervalli di tono e uno di semitono; era il genere più antico e diffuso. Il tetracordo di genere *cromatico* era costituito da un intervallo di terza minore e 2 intervalli di semitono; il tetracordo di genere *enarmonico* era costituito da un intervallo di terza maggiore e 2 micro-intervalli di un quarto di tono ciascuno.

Nei tetracordi di *genere diatonico* la collocazione dell'unico semitono distingueva i tre modi: *dorico*, *frigio* e *lidio*:



Il tetracordo *dorico* aveva il semitono al grave. Di origine greca, era il modo nazionale; molto più di un semplice modo, era la "*forma-tipo del genere diatonico*" (C. Sachs). Il tetracordo *frigio* aveva il semitono al centro. Era probabilmente di origine orientale, come il tetracordo *lidio* in cui il semitono stava all'acuto.

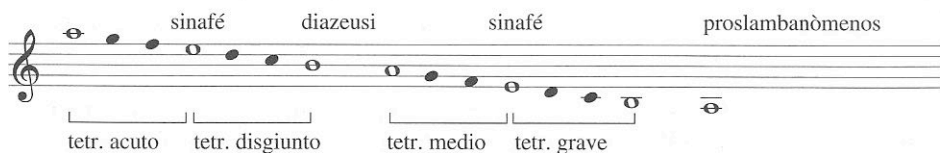
I tetracordi erano di solito riuniti a due a due e potevano essere *disgiunti* o *congiunti*. L'unione di due tetracordi formava un'*armonia*:



Diazeusi (disgiunzione) era detto il punto di distacco fra due tetracordi disgiunti; *sinafé* (congiunzione) il punto in cui si univano due tetracordi congiunti.

Se in ogni armonia si abbassava di un'ottava il tetracordo superiore, si ottenevano gli *ipomodi* (ipodorico, ipofrigio, ipolidio), che erano congiunti; congiunti erano anche gli *ipermodi* (iperdorico, iperfrigio, iperlidio), ottenuti alzando di un'ottava il tetracordo inferiore.

Se ad un'armonia dorica disgiunta si aggiungeva un tetracordo congiunto all'acuto, un tetracordo congiunto al grave e sotto a quest'ultimo una nota (*proslambanòmenos*), si otteneva il *sistema téleion* (o sistema perfetto, o completo), che abbracciava l'estensione di due ottave.



Attenzione: le note segnate negli esempi dei tetracordi, delle armonie e del sistema perfetto *non* indicavano l'altezza assoluta dei suoni, ma i *rapporti* esistenti fra gli intervalli che li costituivano. Nella pratica si seguiva l'uso della *trasposizione tonale*, la quale ci è testimoniata dalle *Tavole* di Alipio.

LA DOTTRINA DELL'ETHOS

Un aspetto comune a molte civiltà antiche (Cina, India, Israele, Islam, Grecia) fu la convinzione che la musica potesse influire – in senso positivo o negativo – sul comportamento morale degli uomini e sui loro costumi.

Presso i greci questa concezione psicologica assunse i caratteri di una particolare dottrina, la dottrina dell'*ethos*. Essa indicava le relazioni esistenti tra alcuni aspetti del linguaggio musicale e determinati stati d'animo. Le differenti potenzialità emotive della musica riguardavano principalmente le *armonie*, cioè le melodie, ma potevano anche riferirsi ai ritmi e agli strumenti.

* Nei

La dottrina dell'*ethos* ebbe la prima elaborazione nell'ambito della scuola pitagorica, ma venne sviluppata sistematicamente solo a partire dal V secolo a.C. ad opera di Damone di Atene, e successivamente da Platone e da Aristotele.

Per Aristotele la dottrina dell'*ethos* era un aspetto della teoria dell'imitazione: "*chi ascolta una musica che imita una determinata passione, rimane ispirato dalla medesima; ...chi ascolta un giusto tipo di musica, inclinerà a sviluppare una giusta personalità*" (*Repubblica*).

Il nucleo centrale della dottrina consisteva nel riconoscere che ad ogni *armonia* era attribuito un proprio *ethos*, cioè un carattere o sentimento. Per esempio, secondo Platone (III libro della *Repubblica*):

- l'armonia dorica era virile, grave;
- l'armonia frigia spontanea e dolce;
- l'armonia lidia molle e conviviale;
- l'armonia misolidia lamentosa.

L'EDUCAZIONE MUSICALE

Il pensatore che per primo intuì l'importanza della musica nell'educazione fu l'ateniese Damone, contemporaneo e amico di Pericle (V sec. a.C.), il cui pensiero ci è noto grazie a varie testimonianze. Per questo nelle antiche costituzioni di Atene e di Sparta la musica era regolata dalle leggi.

Poiché la musica può influire sulla formazione del carattere dei giovani, Damone riteneva necessario distinguere le armonie e i ritmi buoni dai cattivi, e vigilare perché nella scuola si insegnassero e praticassero solo le *armonie* e i ritmi idonei a formare gli animi alla virtù e al coraggio.

Nella stessa direzione muoveva il pensiero di Platone (427-348 a.C.), entro un quadro di riferimento filosofico e pedagogico più vasto, che egli sviluppò soprattutto in due dialoghi: la *Repubblica* e le *Leggi*.

Nella *Repubblica* egli fece dire a Socrate: "*Come sarà dunque questa educazione? Sembra difficile scoprirne una migliore di quella che era adottata dai nostri vecchi: la ginnastica per il corpo, la musica per l'anima*".

Per ginnastica si deve intendere la pratica sportiva (corse, scherma, equitazione, esercitazioni premilitari), ma anche la danza, inseparabile dall'educazione musicale.

La pratica della musica era, per Platone, semplice educazione, cioè *paideia*. Gli allenamenti musicali, sia vocali che strumentali, dovevano essere obbligatori. Ogni cittadino doveva esercitarsi nella musica dalla prima fanciullezza fino ai trent'anni. La musica, nelle scuole di Sparta, aveva la precedenza sulla grammatica.

Un rilievo minore ebbero gli aspetti educativi nel pensiero di Aristotele (384-322 a.C.). In un passo importante della *Politica* egli si interrogò sui fini della musica nell'educazione: "*Le materie di insegnamento consuete sono quattro: le lettere, la ginnastica, la musica e il disegno. Le lettere e il disegno sono insegnati per la loro utilità pratica, la ginnastica perché dispone l'ani-*

mo al coraggio; quanto alla musica non c'è concordia di opinioni". E ipotizzava tre possibilità: per divertimento o riposo? Perché è una forza che spinge verso la virtù? Perché, mentre contribuisce al riposo, accresce la cultura della mente? I vantaggi che si ricavano dalla musica erano prodotti, secondo Aristotele, dalla *cataresi*. Imitando le passioni che opprimono l'uomo, la musica libera il suo animo dagli affanni.

L'EREDITÀ DELLA MUSICA GRECA NELLA MUSICA ISLAMICA

"L'eredità della teoria musicale greca fu enorme: Roma, Bisanzio e le terre conquistate da Alessandro Magno si vantavano di essere gli eredi della grande tradizione ellenica; la musica medievale in Europa si appellava a Boezio come al supremo giudice; i persiani, gli arabi e i turchi sostenevano i loro sistemi musicali con le solide strutture delle scale, dei modi e dei generi greci. Gli arabi praticarono la teoria classica senza commettere gli errori dell'Occidente.

Il carattere internazionale della musica islamica e anche di quella pre-islamica in Oriente appare da un gran numero di testimonianze.

Alla fine del primo millennio l'Oriente andò soggetto alla ellenizzazione della vita scientifica, e la sua musica, insieme con la matematica, la medicina e la filosofia, prese possesso della teoria greca. I maestri della musicologia islamica, l'arabo Al-Kindi, il turco Al-Farabi e il persiano Avicenna svolsero le loro dottrine in gran parte sui modelli greci". (Curt Sachs)

LA MUSICA DEI ROMANI

Nonostante le testimonianze di autorevoli scrittori tra i quali Cicerone, Svetonio, Quintiliano, Sant'Agostino, ignoriamo se a Roma la musica ebbe caratteri originali, e la assoluta assenza di musiche non ci aiuta a chiarire la questione. Solo dopo la conquista della Grecia (146 a.C.) la musica occupò un posto di rilievo nella vita pubblica e nei divertimenti del popolo romano.

In precedenza la musica, di origini etrusche o italiche, era abbinata anche a spettacoli indigeni quali l'*atellana* e il *fescennino*. Risalgono a questa prima fase gli strumenti di metallo di impiego militare: la *buccina* di forma circolare, il *lituus* a caneggio diritto con il padiglione ripiegato all'indietro, la *tuba* di bronzo a canna diritta. Di destinazioni pacifiche era invece la *tibia*, simile all'*aulos* greco.

L'attività musicale diventò molto intensa durante gli ultimi decenni della Repubblica e crebbe nei primi due secoli dell'Impero. L'imperatore Nerone (37-78 d.C.), allievo del greco Terpno, iscritto all'albo dei citaredi, amava esibirsi in pubblico e partecipava a competizioni citaristiche. Egli fu l'esponente più noto di una voga che coinvolse anche ragguardevoli personaggi della vita pubblica.

Canti monodici e corali di carattere rituale erano considerati essenziali nelle solennità pubbliche quali i trionfi, nelle feste religiose, nei giochi.

Anche i romani ritenevano che la musica doveva far parte della formazione scolastica dei giovani appartenenti ai ceti più elevati. Dopo l'annessione della

Grecia, affluirono a Roma in gran numero cantanti, strumentisti e danzatori, provenienti dalla Siria e dall'Egitto oltre che dalla Grecia. Crebbe il numero e la richiesta di musicisti professionisti e aumentò la presenza della musica non solo durante i banchetti e gli spettacoli (mimi, pantomime), ma anche nei circhi, durante i combattimenti dei gladiatori.

Questi aspetti si accentuarono durante la decadenza della civiltà romana. Poiché la musica era ormai associata solo ai riti pagani, a comportamenti sconvenienti, a spettacoli di sangue, i Padri della nascente Chiesa espressero la loro avversione e proibirono ai cristiani di partecipare agli spettacoli. Tale atteggiamento riguardò sia le composizioni vocali sia le strumentali.

Parte seconda

Il Medioevo

Il canto cristiano in Occidente

IL PRIMO MILLENNIO DELL'ERA VOLGARE

Durante i primi mille anni dopo la nascita di Cristo nella storia dell'Occidente accaddero eventi decisivi per la civiltà europea: l'espansione prima, poi la decadenza dell'impero romano, l'invasione delle popolazioni germaniche, la formazione dei regni romano-barbarici, il primato dell'impero carolingio alleato alla Chiesa di Roma.

La storia della musica occidentale durante questi dieci secoli fu povera di vicende e di accadimenti. Questa povertà appare ancor maggiore se la raffrontiamo alla varietà e qualità dei valori artistici accumulati nel millennio successivo (secc. XI-XX).

Uno sguardo d'insieme ci permette di indicare i fondamentali caratteri unitari della musica europea del primo millennio dell'era volgare:

- non fu produzione d'arte ma, destinata nei primi due secoli ad occasioni profane, fu poi soprattutto un elemento importante della liturgia cristiana;
- ad eccezione di alcune manifestazioni strumentali della musica greco-romana nei primi secoli, fu esclusivamente vocale, ora corale ora solistica;
- fu tramandata oralmente, per insegnamento mnemonico. Solo alla fine del millennio si incominciò a scrivere sui libri di uso liturgico le melodie sacre, con una notazione inizialmente approssimativa.

Si deve aggiungere che tutti i canti si svolgevano su testi sacri in lingua latina; erano cantati sia dai sacerdoti sia dai fedeli, di solito nelle chiese, ed erano considerati parti essenziali delle cerimonie del culto.

IL CRISTIANESIMO IN ORIENTE E IN OCCIDENTE

Il cristianesimo nacque dalla predicazione e dagli insegnamenti di Gesù Cristo, il quale rinnovò la dottrina del popolo ebraico sull'esistenza di un solo Dio. I giudei furono ostili ai primi seguaci di Cristo, ma non si può ignorare il fatto che furono ebrei i primi convertiti alla nuova fede. È legittimo dunque affermare che l'ebraismo giudaico fu la matrice del cristianesimo e quindi della sua dottrina, ma anche della sua liturgia, delle sue preghiere, dei suoi canti.

La conquista e la distruzione di Gerusalemme effettuata nel 70 d.C. dalle truppe romane dell'imperatore Tito provocarono la cosiddetta *diaspora* (cioè la dispersione, l'esilio) di gran parte degli abitanti di Israele, ebrei e cristiani. Essi si sparsero in tutto il bacino mediterraneo, favorendo la costituzione delle prime comunità cristiane fra le popolazioni dell'impero romano di lingua greca (soprattutto a Efeso, ad Antiochia, ad Alessandria d'Egitto e a Costantinopoli, poi capitale dell'impero d'Oriente) e di lingua latina (particolarmente nella capitale Roma, dove si insediarono l'apostolo Pietro, che fu il primo

Papa, e S. Paolo, ma anche nell'Africa settentrionale e nella Spagna). Sorsero così varie Chiese, e le prime furono quelle d'Oriente. Fra esse venne assumendo maggiore importanza la Chiesa di Costantinopoli, ribattezzata Bisanzio, che diventò il centro dello sviluppo del canto liturgico bizantino. Da esso derivarono in seguito i canti del rito greco-ortodosso e quelli del rito russo.

LA CHIESA OCCIDENTALE LATINA

Le persecuzioni dei cristiani volute dagli imperatori romani fino a Diocleziano ritardarono l'espansione del cristianesimo in Occidente. Solo dopo che l'imperatore Costantino con l'Editto di Milano (313) lo ebbe riconosciuto ufficialmente, e dopo che l'imperatore Teodosio ebbe vietato i culti pagani (391), esso poté espandersi a Roma e in Occidente, e il latino fu riconosciuto quale lingua della liturgia in Occidente.

Le manifestazioni del culto cristiano nei primi tempi derivarono da quelle della tradizione giudaica; nessuna influenza esercitò su esse la musica greco-romana. I trapassi dall'ebraismo al cristianesimo riguardano sia i libri dell'Antico Testamento, dai quali vennero desunti i testi delle letture e delle preghiere, sia i modi e le forme primitive del canto, ricalcati su quelli che erano impiegati nelle cerimonie del culto giudaico: la cantillazione, lo *jubilus*, l'esecuzione dei salmi.

Nella sua irradiazione tra le popolazioni mediterranee, il nuovo culto venne a contatto con le usanze religiose e musicali delle varie popolazioni, e parzialmente ne fu influenzato e le assorbì. Si spiega in questo modo la formazione dei differenti repertori locali che caratterizzarono i primi secoli del canto cristiano occidentale e che vennero poi unificati attraverso una lunga azione omogeneizzante, la cui paternità fu attribuita al papa Gregorio I Magno.

I CANTI AMBROSIANO, GALLICANO E MOZARABICO

I primi e principali repertori locali del canto cristiano occidentale furono il romano antico, l'ambrosiano, l'aquileiese e il beneventano in Italia; il mozarabico nella Spagna e il gallicano nella Gallia.

L'unico che sia stato in parte conservato fino ad oggi è il canto milanese, più noto come *canto ambrosiano* dal nome di **S. Ambrogio** (339 ca. - 397), prima governatore, poi vescovo di Milano, che ne fu l'iniziatore.

A S. Ambrogio risalgono varie iniziative riguardanti il canto liturgico latino, a cominciare dalla diffusione degli *inni*, che erano cantati soprattutto durante le assemblee di fedeli al tempo delle lotte contro i seguaci dell'eresia ariana. S. Ambrogio compose certamente quattro inni, forse più. Egli inoltre adottò il canto salmodico, l'esecuzione antifonica e lo *jubilus*. Sullo *jubilus* lasciò scritte pagine mirabili S. Agostino (354-430), che trascorse alcuni anni a Milano, a contatto con S. Ambrogio.

I restanti repertori locali hanno lasciato incerte e lacunose tracce; tra essi solo due ebbero rilevanza storica: il gallicano e il mozarabico.

Il *canto gallicano* rimase in uso in Gallia fino all'VIII secolo; conteneva elementi celtici e bizantini e fu soppresso dagli imperatori carolingi. Il canto ispanico, che fu chiamato *canto mozarabico* dopo la conquista araba di parte della Spagna, aveva subito nel V secolo l'influenza dei Visigoti (già convertiti al cristianesimo), i quali avevano in precedenza assimilato usi delle liturgie orientali.

La maturazione unitaria del canto cristiano

Durante i secoli della decadenza politica di Roma e degli insediamenti di popolazioni barbariche nei territori appartenuti all'impero, la Chiesa di Roma e il papato acquistarono un'autorità e un peso che furono soprattutto religiosi, ma anche politici.

Il rafforzamento del potere e dell'autorità esigeva che la Chiesa presentasse un volto unico, non soltanto sotto l'aspetto dottrinale e teologico (e questo spiega le lotte accanite contro le eresie), ma anche sotto quello liturgico. Uguali e comuni a tutte le comunità cristiane dell'Occidente che riconoscevano il primato del papa e della Chiesa romana avrebbero dovuto essere i riti, e quindi le preghiere e i canti.

Il passaggio dai repertori locali ad un repertorio unico, cioè l'unificazione liturgica del canto sacro latino, richiese diversi secoli. Esso portò alla formazione di quello che, dal nome del grande papa **S. Gregorio I Magno**, fu chiamato *canto gregoriano*.

Nato a Roma nel 540 ca. da nobile famiglia, fu prefetto della città, poi monaco benedettino, ambasciatore a Costantinopoli del papa Pelagio II, vescovo di Roma e infine papa con il nome di Gregorio I (590-604)

Per la sua instancabile attività pastorale, organizzativa e amministrativa è considerato uno dei più grandi pontefici del Medioevo.

Fu un oscuro cronista del IX secolo, Giovanni Diacono, che, in una tarda *Vita* di papa Gregorio attribuì al grande pontefice il merito di aver unificato il canto liturgico latino. Basandosi su una tradizione quanto mai nebulosa, Giovanni Diacono affermò che Gregorio Magno aveva compilato l'*Antiphonarium cento* raccogliendovi i canti ufficiali della Chiesa romana (e alcuni ne avrebbe composti lui stesso) e che aveva fondato la *Schola cantorum* con il compito di conservare e diffondere i canti del repertorio in modo integro e senza contaminazioni.

Questa paternità fu accettata e non contraddetta per molti secoli; solo recentemente la critica storica ha dimostrato che quelle attribuzioni erano infondate: i primi saggi di notazione sono posteriori di oltre due secoli alla morte di papa Gregorio, che non poté quindi far copiare sull'Antifonario a lui attribuito nessun canto; inoltre la *Schola cantorum* esisteva già quando egli fu nominato pontefice.

IL CANTO GREGORIANO

Oggi si ritiene che, al di là di quelli che possono essere stati nella realtà storica i suoi meriti specifici e la sua azione diretta nella sfera del canto sacro, *“il nome di Gregorio Magno serve da riferimento ideale, quasi a*

sacralizzare e a unificare una tradizione il cui sviluppo non fu organico e lineare" (F. Rainoldi).

La sistemazione unitaria del canto cristiano in Occidente si sviluppò attraverso più secoli, parallelamente alla definizione della liturgia. Era incominciata prima di San Gregorio e si protrasse diversi secoli dopo la sua morte.

Un momento importante del processo di unificazione fu l'incontro tra il papato romano e i re franchi avvenuto nella seconda metà dell'VIII secolo. Dall'alleanza stipulata fra il papa Stefano II e il re Pipino il Breve (753) trasero vantaggi per l'espansione nelle reciproche sfere, religiosa e politica, sia la Chiesa di Roma sia la dinastia carolingia, avviata alla costituzione del Sacro Romano Impero che sarà opera di Carlo Magno (799). L'unità del repertorio di preghiere e di canti era essenziale per l'unità dottrinale della Chiesa, e l'unità della fede a sua volta favoriva la auspicata unità politica dell'Europa.

Nonostante ciò, la locuzione *canto gregoriano* conserva il suo pieno valore. Essa indica la monodia liturgica cristiana in lingua latina, che la Chiesa romana riconosce ufficialmente. Si usano tuttavia, alternativi a canto gregoriano, anche altri termini: *romana cantilena*, *cantus planus* o canto piano (o fermo) contrapposto a *canto mensurato*; anche, e più semplicemente, canto cristiano latino e canto ecclesiastico.

Un ruolo importante ebbe la *schola cantorum*, ma la sua funzione primaria non fu la diffusione in Europa del canto gregoriano.

Essa fu dapprima la cantoria alla quale in Roma era affidata l'esecuzione dei canti durante le cerimonie papali e nelle basiliche romane. Esisteva già prima di papa Gregorio. L'assenza della notazione rendeva necessario ricordare a memoria l'intero repertorio dei canti, da quelli che erano eseguiti frequentemente a quelli che erano cantati solo durante particolari festività e ricorrenze; memorizzare il vasto repertorio richiedeva anni di studio: le testimonianze del tempo parlano di una decina d'anni.

Avveniva anche che alcuni cantori venissero inviati Oltralpe, in importanti centri di vita religiosa, per far conoscere il repertorio autentico dei canti liturgici. È il caso, per esempio, del monaco Agostino, che papa Gregorio inviò con alcuni compagni in Inghilterra. Ma, indipendentemente da questi interventi, che possono definirsi straordinari, la *schola cantorum* romana servì da modello per organismi simili nelle principali sedi vescovili e nei maggiori monasteri.

Centri importanti di vita religiosa, e quindi anche di conservazione e di diffusione della liturgia e del canto romano furono, dagli ultimi secoli del primo millennio, i monasteri di Bobbio, Nonantola e Montecassino in Italia, di Metz e Tours in Francia, di San Gallo in Svizzera e di Reichenau in Germania.

LA LITURGIA GREGORIANA

Il nome *liturgia* indica l'insieme dei riti e delle cerimonie del culto cristiano, nelle forme ufficiali stabilite dalla Chiesa. Ne sono escluse quindi le manifestazioni spontanee e locali di culto, che si consideravano paraliturgiche (o extraliturgiche) anche quando furono ammesse, approvate e accolte a fianco delle preghiere e delle funzioni "ufficiali".

La liturgia cristiana ebbe una formazione lenta e laboriosa a partire dai secoli III-IV: per affermare l'unità del culto, uguale per tutti i fedeli, la Chiesa romana dovette superare tra l'altro i particolarismi locali. Questo processo fu condotto a completamento nell'età carolingia; i cambiamenti che la Chiesa dispose in seguito – e che riguardarono sia gli aspetti esteriori, visivi, delle cerimonie, sia quelli dottrinali e pastorali espressi attraverso la parola, sia la preghiera cantata – non modificarono sostanzialmente la liturgia definita in quel periodo.

Le cerimonie liturgiche, e quindi le preghiere e i canti, erano legate allo svolgimento delle festività disposte dal calendario dell'*anno liturgico*, i cui momenti centrali sono la nascita di Cristo (Natale) e la sua morte e risurrezione (Pasqua).

L'anno liturgico inizia con l'Avvento quattro domeniche prima di Natale e prosegue con il Natale e l'Epifania, la Quaresima, la Pasqua, la Pentecoste e la Trinità.

Le principali cerimonie della liturgia romana sono due: la celebrazione eucaristica, che comunemente si chiama messa, e gli uffici delle Ore.

La celebrazione eucaristica rievoca l'Ultima Cena di Gesù Cristo a Gerusalemme, prima della sua condanna e crocifissione, ed è la principale manifestazione del culto e fonte spirituale della vita cristiana. Si articola in tre parti: riti di introduzione, liturgia della parola e liturgia sacrificale.

Ognuna delle tre parti contiene numerose preghiere e canti. Alcuni di questi hanno testi variabili, che mutano cioè secondo il calendario liturgico (*Proprium Missae* o parti mobili); altri invece hanno un testo immutabile e vengono cantati o recitati sempre, tutti o in parte (*Ordinarium Missae* o parti ordinarie o fisse).

I brani dell'*Ordinarium Missae* sono cinque: *Kyrie eleison* o Preghiera litanica, *Gloria in excelsis Deo* o Inno angelico, *Credo in unum Deum* o Simbolo, *Sanctus* e *Agnus Dei*.

L'Ordinario della messa ha un'importanza particolare nella storia della musica perché i compositori che, a partire dal XIV secolo ai giorni nostri – Machaut, Palestrina, Bach, Mozart, Beethoven, Stravinskij... – scrissero delle messe, mettevano in musica i testi dell'Ordinario, ed essi soli.

Sotto l'aspetto musicale e liturgico, i brani più importanti del *Proprium Missae* sono: l'*Introito*, il *Graduale*, l'*Alleluja*, l'*Offertorio*, il *Communio*.

Gli uffici delle Ore canoniche sono otto: Mattutino (prima dell'alba), Laudi (al levar del sole), Prima, Terza, Sesta, Nona, Vespro (al tramonto), Compieta (dopo il calar del sole).

Nel pensiero liturgico essi sono la memoria della presenza di Dio nel corso della giornata. Erano celebrati entro le comunità monastiche, ma i Vespri anche nelle chiese parrocchiali. Ogni Vespro comprendeva la lettura di cinque salmi intercalati da antifone, il *Magnificat*, un inno e le litanie.

Numerosi e diversamente ordinati, secondo le necessità di impiego, erano i libri liturgici, nei quali erano raccolti i testi che dovevano essere letti, recitati o can-

tati durante le cerimonie del culto. Il più antico e ampio fu il *Sacramentario*; più ridotti erano il *Graduale* (contenente i testi della messa) e l'*Antifonario* (contenente i testi degli uffici). Di contenuto più specifico erano il Salterio, l'Evangelario, l'Innario, il Processionale e altri.

La maggior parte dei testi delle preghiere e dei canti fu tratta dalla Bibbia: l'Antico Testamento, scritto in ebraico, e il Nuovo Testamento, scritto in ebraico e in greco. L'Antico e il Nuovo Testamento furono tradotti presto in latino. La traduzione ufficiale adottata dalla Chiesa d'Occidente a partire dal V secolo è la cosiddetta *Vulgata*, effettuata da S. Girolamo (331-420).

I testi accolti dalla liturgia provengono soprattutto dai Salmi, dalle Profezie (Antico Testamento), dai Vangeli, dalle Epistole e dagli Atti degli apostoli (Nuovo Testamento).

STILI, MODI DI ESECUZIONE E FORME MUSICALI

La civiltà musicale dell'Occidente incomincia con il canto gregoriano. Apparentemente le melodie che lo costituiscono sono molto semplici: in stile omofonico e prive di accompagnamento, l'andamento rigorosamente diatonico; gli ambiti melodici raramente superano l'ottava. Nonostante la semplicità, sono ricche e varie per gli stili di canto, per i modi di esecuzione e per le forme musicali impiegate.

Tre sono gli stili del canto ecclesiastico:

1) Il tono di lezione (*accentus*), derivato dalla cantillazione ebraica, è una sorta di lettura sillabica intonata, che si svolge su una sola nota (*recto tono*) con lievi inflessioni melodiche ascendenti e discendenti.

2) Pure di derivazione ebraica sono i melismi e i vocalizzi, soprattutto quelli che fioriscono le sillabe della parola *alleluja*, espressione di letizia dell'anima.

3) Il canto spiegato, che era il più comune e frequentemente impiegato, fu designato con il termine *concentus* e poteva essere sillabico o semisillabico. In questo secondo caso ad ogni sillaba del testo corrispondevano una, due, tre, quattro o più note.

Il canto era eseguito dal celebrante e dai fedeli; più avanti anche dalle *scholae* e dai loro solisti.

Nelle assemblee sacre dei primi secoli ebbe largo impiego la declamazione dei salmi; secondo un uso desunto dalle tradizioni giudaiche, essi potevano essere espressi in tre diverse maniere:

- nella *salmodia responsoriale* ogni versetto era eseguito dal celebrante o dal solista e a lui l'assemblea rispondeva con un versetto, sempre lo stesso;
- nella *salmodia allelujatica*, dopo ogni versetto eseguito dal solista, l'assemblea cantava *alleluja*;
- nella *salmodia antifonica* i versetti erano eseguiti alternamente dal solista o dal celebrante e dall'assemblea.

I modi di esecuzione antifonica e responsoriale non erano limitati ai salmi, ma erano estesi anche ad altre forme del repertorio liturgico.

Nei canti della messa convergevano tutti gli stili di canto e i modi di execu-

zione citati. Alcune parti erano eseguite in stile salmodico (Epistola, Vangelo, Prefazio, Pater noster eccetera), ma fu sempre prevalente il canto melodico libero.

Melodici sono i cinque canti dell'*Ordinarium Missae*, i quali presentano forme e stili diversi l'uno dall'altro. Di forma chiusa è il *Kyrie*, in stile melismatico, formato da tre versetti ognuno dei quali è ripetuto tre volte; forma aperta, con andamento più strettamente sillabico hanno il *Gloria* e il *Credo*; moderatamente melismatico è il *Sanctus*, diviso in due parti ognuna delle quali è seguita dal ritornello "Osanna"; semimelismatico è l'*Agnus Dei*, ripetuto tre volte, con una diversa chiusa la terza volta.

Le 18 messe gregoriane conservate nel Graduale romano (I *Lux et origo*, II *Kyrie fons bonitatis*, ... IV *Cunctipotens genitor Deus*, ... VIII *De angelis*, IX *Cum júbilo*, ...) furono composte dopo il X secolo.

Le forme più importanti degli Uffici delle Ore sono i *salmi* e gli *inni*.

I 150 *salmi* ebraici, tradotti in latino da S. Girolamo, erano i testi più frequentemente impiegati nella liturgia cantata. Infatti non solo venivano eseguiti per intero, soprattutto ai vespri, ma versetti tratti da essi erano anche impiegati in alcune parti del Proprio: introiti, gradualis, tratti ecc.

Ogni salmo è formato da un numero variabile di versetti che si scompongono in due membri ("emistichi"), paralleli anche per i concetti che vi sono espressi.

Gli *inni* sono sillabici, melodici, strofici; essi rappresentano il genere di canto liturgico più popolare e più orecchiabile.

Gli inni nacquero in lingua greca nella Chiesa d'Oriente (II-III sec.) e si svilupparono con il movimento ereticale degli gnostici, dai quali li apprese S. Efrem di Odessa.

Nella Chiesa latina furono introdotti da Sant'Ilario di Poitiers e poi diffusi da S. Ambrogio di Milano, che ne compose anche alcuni (*Aeterne rerum conditor, Deus creator omnium, Veni redemptor gentium* ecc.).

Gli inni sono le sole composizioni della liturgia gregoriana che hanno il testo in versi; sono composti da più strofe intonate sillabicamente su facili melodie. La melodia della prima strofa viene ripetuta per tutte le strofe successive.

LE SEQUENZE E I TROPI

Tra il IX e il X secolo entrarono nell'uso chiesastico due nuove forme di canto sacro, la *sequenza* e il *tropo*. Originate dalla trasformazione di alcune delle forme sopra citate, esse ebbero presto formazione e vita autonoma, testimoni di una esigenza di rinnovamento delle forme liturgiche.

La *sequenza* nacque come accorgimento mnemonico costituito dall'aggiunta sillabica di un testo in prosa ai vocalizzi allelujatici.



Inizio della Sequenza *Christus hunc diem* di Notker Balbulus desunto dall'Alleluja per l'Ascensione

Secondo la tradizione ne fu inventore Notker Balbulus, monaco del convento di San Gallo. In seguito nuovi testi furono applicati a melodie di varia provenienza o di nuova invenzione.

La sequenza era eseguita antifonicamente a coppie di versetti; il testo era in prosa e la melodia veniva rinnovata di continuo (Wipone, Ermanno il Contratto ecc.). Nel secolo XII la sequenza adottò il verso ritmato e la rima, assumendo una struttura in parte simile a quella dell'inno (Adamo di San Vittore). La diffusione delle sequenze fu favorita dall'impiego di melodie profane.

Nel XVI secolo il Concilio di Trento, volendo riportare alla purezza primitiva la musica sacra, abolì tutte le sequenze eccetto cinque: *Victimae paschali laudes* di Wipone, *Veni, sancte Spiritus* attribuita all'inglese Stefano Langton, *Lauda Sion* di San Tommaso, *Stabat Mater* attribuita a Jacopone da Todi, *Dies irae* di Tommaso da Celano.

I *tropi* invece nacquero dalla sostituzione con testi sillabici dei melismi di alcuni canti della messa, in particolare del Kyrie e dell'Introito.

La leggenda ne attribuì l'invenzione a Tutilone, lui pure monaco di San Gallo. In seguito, elemento caratteristico del tropo fu la *farcitura*, cioè l'introduzione di nuovi brani letterari e nuove melodie, in un preesistente canto liturgico.

I tropi persero poi il carattere religioso e scomparvero dall'uso. Dopo aver assorbito andamenti profani e popolari, furono utilizzati nelle parti musicali delle sacre rappresentazioni.

LA TEORIA: I MODI (O TONI) ECCLESIASTICI

Il repertorio gregoriano si basa su scale eptafoniche di genere diatonico appartenenti a otto modi; a differenza di quelle greche, le scale modali ecclesiastiche hanno direzione ascendente.

I modi gregoriani, forse derivati dagli *oktoechoi* bizantini, raggiunsero forma e definizione stabile intorno al X secolo, e si distinsero in *autentici* e *plagali*: le scale plagali si estendono una quarta sotto il relativo modo autentico.

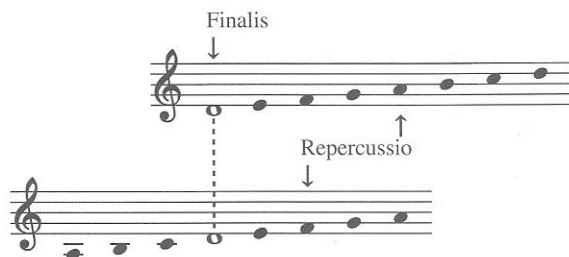
Ogni modo autentico ha in comune con il suo plagale la nota *finalis* (che è la nota su cui di solito terminano i brani), perciò ci sono quattro finali: *re*, *mi*, *fa*, *sol*. Oltre alla finale, un'altra nota caratteristica è la *repercussio*, o tono di recitazione, intorno alla quale muove la melodia. La *repercussio* si trova di solito una quinta sopra la *finalis* nei modi autentici, una terza sopra la *finalis* nei modi plagali. Fanno eccezione i modi III, IV, VIII.

Ai modi ecclesiastici nel secolo X furono applicati – in seguito ad una erronea trascrizione delle scale modali greche – i nomi usati per queste, ma con diverso significato.

I Modo - autentico
(Dorico)

Re - protus

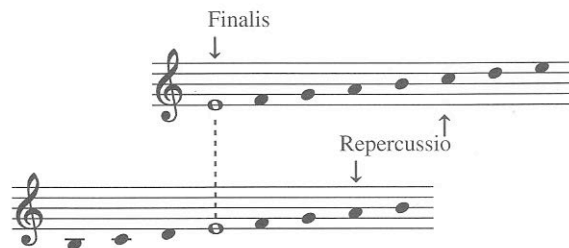
II Modo - plagale
(Ipodorico)



III Modo - autentico
(Frigio)

Mi - deuterus

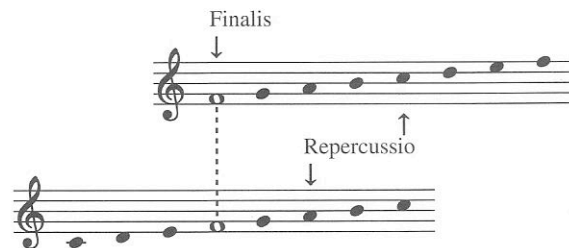
IV Modo - plagale
(Ipofrigio)



V Modo - autentico
(Lidio)

Fa - tritus

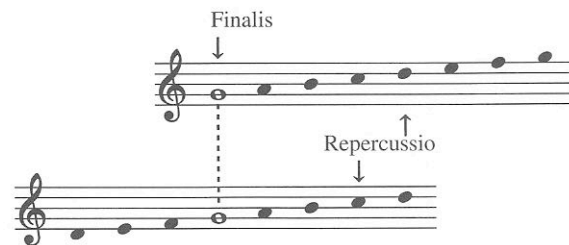
VI Modo - plagale
(Ipolidio)



VII Modo - autentico
(Misolidio)

Sol - tetrardus

VIII Modo - plagale
(Ipomisolidio)



I BENEDETTINI

Il più antico ordine monastico dell'Occidente prese il nome dal suo fondatore, S. Benedetto da Norcia. Fondato a Montecassino nel 520, esso si propagò rapidamente in tutta l'Europa cristiana. Per i benedettini il canto liturgico, insieme alla preghiera, al lavoro e all'insegnamento, era l'elemento fondamentale della vita della comunità.

“Per le regioni in cui fiorirono i monasteri benedettini furono azienda agraria e scuola, banca e biblioteca, luogo di rifugio e base di propagazione, sedi e fulcro della programmazione di bonifiche e di assetti produttivi e territoriali e punti di riferimento di una intensa vita di pietà. Non stupisce che, su basi così possenti, i benedettini conservassero a lungo il senso profondo della missione e dell'azione civile e religiosa del Cristianesimo”. (Giuseppe Galasso)

La restaurazione del canto gregoriano

La nostra conoscenza della notazione neumatica, e quindi dei canti del repertorio liturgico gregoriano, è frutto dell'impegno nella ricerca e nell'analisi dei testi musicali medioevali compiuta da alcuni benedettini che si raccolsero nell'antico convento di S. Pietro di Solesmes (nella Francia centro-occidentale) per preparare la riforma del canto liturgico sulla base di una ricognizione e interpretazione delle fonti (codici, trattati) dell'età post-gregoriana. Avviato da Dom Guéranger verso la metà del secolo XIX, uno dei frutti più preziosi del lavoro compiuto a Solesmes fu la pubblicazione in fac-simile delle più antiche fonti del canto gregoriano, i 19 volumi della *Paléographie musicale* (1889-1974).

Il riconoscimento ufficiale del lavoro dei benedettini di Solesmes fu il *Motu proprio* con il quale papa Pio X riconosceva (1903), come privilegiati della liturgia cattolica, il canto gregoriano e la polifonia sacra cinquecentesca.

La polifonia

Il canto a più voci era sconosciuto ai primi cristiani. Il desiderio di rinnovare il canto liturgico senza alterarne la purezza melodica favorì, a partire dal secolo IX e a poco a poco, il diffondersi dell'uso di accompagnare con altre melodie il canto sacro (che poi assumerà la funzione di *cantus firmus*). Esse procedevano parallelamente, nota contro nota (*punctum contra punctum*, da cui *contrappunto*). Nacque in tal modo la polifonia vocale, che fu una delle più importanti conquiste della musica medievale.

La prevalenza di forme polifoniche e del linguaggio contrappuntistico caratterizzò il periodo che sta tra il X e il XVI secolo.

Gli storici concordano nella suddivisione dell'intero ciclo in:

- gli inizi (IX-prima metà del XII sec.);
- l'Ars antiqua (seconda metà del XII-XIII sec.);
- l'Ars nova (XIV secolo);
- l'età fiamminga (XV-inizi del XVI sec.);
- la polifonia rinascimentale (XVI sec.).

GLI INIZI

La prima fase di sviluppo della polifonia vocale va dal secolo IX alla metà del secolo XII; durante questo periodo il contrappunto muove i primi passi e nascono le prime forme polifoniche.

La più antica (sec. IX-X) forma polifonica fu l'*organum*, in cui la melodia gregoriana (*vox principalis*) veniva accompagnata da un'altra melodia (*vox organalis*), quasi sempre collocata inferiormente, che procedeva parallela ad essa a distanza di una quarta o di una quinta. Le due voci potevano anche essere raddoppiate all'ottava.

Vox principalis

Nos, qui vivimus, benedicimus Do - mi - no

Vox organalis

ex hoc nunc, et us - que in - sae - cu - lum

Vox principalis

Nos, qui vivimus, benedicimus Do - mi - no

Vox organalis

ex hoc nunc, et us - que in sae - cu - lum

In un altro tipo di *organum* la *vox organalis* iniziava all'unisono con la *vox principalis*, poi si allontanava da essa fino ad una quarta, procedeva parallelamente a distanza di detto intervallo, infine chiudeva all'unisono.

Alla fine del secolo XI si affermò il *discanto*: la *vox principalis*, posta al grave, è accompagnata, nota contro nota, dalla *vox organalis* che procede per intervalli misti di unisono, quarta, quinta e ottava, ma per moto contrario.

cantus firmus

cantus firmus

ecc.

ecc.

Esempi desunti dal trattato anonimo *Quiconques veut deschanter* del XIII secolo

Nel secolo XII in alcuni centri di vita religiosa, in particolare nel monastero di S. Marziale a Limoges nel sud della Francia e nel santuario di S. Giacomo Maggiore (Santiago) a Compostella, nella Spagna nord-occidentale, si affermò una nuova forma, l'*organum melismatico*. Al grave si collocava la melodia originale gregoriana (il *cantus firmus*), eseguita a valori larghi, praticamente senza durate prestabilite; sopra di essa si muoveva la *vox organalis*, con ricche melodiche fioriture.

Le principali composizioni di questo periodo pervenuteci sono una raccolta di canti liturgici per la festa di S. Giacomo, riuniti nel *Codice Calixtinus* di Compostella, e una sessantina di composizioni a due voci conservate in alcuni *Tropari* di S. Marziale.

L'ARS ANTIQUA

Con l'*Ars antiqua* (metà sec. XII-ca. 1320) la polifonia vocale sacra esce dalla fase delle origini e degli esperimenti per affermarsi compiutamente. Il canto a più voci è praticato nelle cantorie delle più importanti cattedrali di Francia, soprattutto a Notre-Dame di Parigi e in alcune città della Francia settentrionale.

Due furono i fattori principali che favorirono la diffusione del canto a più voci e la creazione del notevole numero di composizioni polifoniche che furono realizzate durante l'*Ars antiqua*:

- 1) l'affermazione della notazione sul rigo, che permetteva di indicare l'altezza reale dei suoni;
- 2) l'assunzione di convenzioni o di regole che consentivano di determinare i valori di durata delle note e i rapporti relativi fra esse. Inizialmente questo problema fu risolto mediante l'impiego dei *modi ritmici*; dopo la metà del secolo XIII si affermò la notazione *mensurale*.

La Scuola di Notre-Dame

Tra il 1150 e il 1350 il più importante centro europeo di musica polifonica fu la cappella musicale di Notre-Dame a Parigi.

Notre-Dame fu la prima delle grandi cattedrali gotiche della Francia. Posta al centro della città, in un'isola sulla Senna, è dedicata alla Madonna. Ne pose la prima pietra il papa Alessandro III nel 1163.

La cappella musicale, o Scuola di Notre-Dame, acquistò grande fama principalmente per l'opera dei suoi due primi maestri, Léonin e Pérotin.

Léonin, o **Magister Leoninus**, fu attivo tra il 1160 e il 1190 circa. Scrisse un *Magnus liber organi*, che contiene un ciclo di Graduali, Responsori e Alleluja a due voci per l'intero anno liturgico. Gli succedette **Pérotin**, o **Magister Perotinus**, chiamato Perotinus Magnus e definito "*optimus discantor*", che visse fino al 1238 circa. Egli continuò l'opera di Léonin, aggiunse una terza voce ad alcune composizioni di lui, compose degli *organa* a 3 e a 4 voci e dei *conductus* a 3 voci.

La forma polifonica più importante coltivata dai maestri di Notre-Dame fu l'*organum*, ma gli *organa* di Léonin e di Pérotin sono molto diversi da quelli del periodo precedente. Ogni *organum* si basava su una melodia gregoriana trattata a note lunghe di durata non determinata, che era chiamata *tenor* perché "teneva" il *cantus firmus* liturgico. Ad essa erano sovrapposte una (Léonin), due o tre (Pérotin) voci che si svolgevano con valori brevi. La seconda voce sopra il *tenor* si chiamò *duplum*, la terza *triplum*, la quarta *quadruplum*. Vengono sempre più impiegati, per le voci superiori al *tenor* (ma poi anche per il *tenor*) i modi ritmici.

Un tipo particolare di composizione era la *clausula*, una sezione di *organum* costruita su un frammento melismatico di un *tenor*. Le *clausulae* non erano composizioni autonome: erano inserite in un *organum* e potevano, a piacere, essere sostituite da altra *clausula* sullo stesso *tenor*.

Differenti dagli *organa*, che erano composizioni liturgiche (le sezioni corali erano cantate in *cantus planus* e si alternavano alle sezioni di costruzione polifonica), erano i *conductus* che potevano essere d'argomento e testo sacro o profano. Nel *conductus* il *tenor* era sempre d'invenzione e procedeva con lo stesso ritmo delle voci superiori; il testo aveva svolgimento sillabico. I *conductus* sacri erano impiegati soprattutto come canti processionali.

Il mottetto

Verso la metà del secolo XIII si abbandonò la composizione di *organa*, *clausulae* e *conductus*. Contemporaneamente tramontò l'impiego dei modi ritmici, sostituiti dalla *notazione mensurale franconiana*, la quale consentiva maggiori varietà di invenzione metrica.

La forma musicale che sostituì quelle della Scuola di Notre-Dame a partire dal 1250 ca. fu il *mottetto* (il termine deriva dal francese *mot*, parola; meno verosimilmente dal latino *motus*, movimento): il maggior numero di composizioni di questo periodo e della successiva Ars nova francese – sia quelle destinate al servizio liturgico, sia quelle profane: conviviali, amorose, celebrative – erano mottetti o brani composti nello stile del mottetto.

Derivato dalla *clausula*, il mottetto era solitamente a 3 voci. La voce inferiore, *tenor*, muoveva a valori larghi ma metricamente definiti; è possibile che venisse eseguita da uno strumento. La voce mediana, *duplum* o *motetus*, aveva un procedere più mosso, mentre la voce superiore, *triplum*, era intessuta di valori brevi.

I testi letterari erano diversi per il *duplum* e per il *triplum*: in latino nei mottetti a destinazione liturgica, in lingua d'oïl in quelli profani.

I principali codici che contengono mottetti di questo periodo sono conservati nella biblioteca della Facoltà di Medicina di Montpellier, a Bamberg, nella Biblioteca nazionale di Parigi, a Torino.

Un procedimento abbastanza frequente nelle composizioni dell'Ars antiqua e in quelle dell'Ars nova era quello dell'*hoquetus*, in cui le varie parti di un brano si interrompevano alternamente per frequenti brevi pause.

La polifonia, l'architettura e la pittura medievale

Le polifonie dell'Ars Antiqua e dell'Ars nova, le architetture e la pittura duecentesche ebbero uno sviluppo contemporaneo e parallelo. I paesaggi urbani di ogni parte d'Europa trasformarono i centri delle città con la costruzione di nuove cattedrali e chiese, edificate, prima nella compattezza dello *stile romanico*, poi nella ascensionalità degli archi acuti che connotarono lo *stile gotico*. La maggior parte dei monumenti di quel tempo era consacrata al culto.

Le vetrate istoriate e le pareti interne si coprivano di dipinti e di affreschi con soggetti sacri, ispirati da episodi della Bibbia, dalle immagini dei santi e della loro vita.

Questa pittura era figurativa, e partecipava di una concezione didattica a fini edificatori nei confronti dei fedeli – la maggior parte dei quali, analfabeta, non sapeva leggere i libri sacri.

Il primo grande pittore che sviluppò questo indirizzo fu Giotto, contemporaneo di Dante Alighieri, che nella Basilica superiore di Assisi dipinse la *Vita di S. Francesco*, e nella Cappella degli Scrovegni di Padova la *Vita di Cristo*.

La notazione medievale

L'ORIGINE

La notazione è per la musica quello che la scrittura alfabetica è per le parole: un sistema coordinato di segni con i quali si scrivono sul rigo musicale gli elementi del discorso musicale, principalmente l'altezza e la durata dei suoni. Coloro che conoscono i segni della notazione sono in grado di eseguire le musiche scritte, anche se non le hanno lette o ascoltate in precedenza.

La notazione si definì con notevole ritardo rispetto alla nascita delle musiche e dei canti. Essa nacque quando i cantori si accorsero che la trasmissione orale era un modo di comunicazione insufficiente e che, per tramandare alle successive generazioni un repertorio musicale, occorreva inventare e utilizzare una "scrittura dei suoni".

La formazione della notazione avvenne nell'ambito della civiltà occidentale; la notazione che usiamo da ormai quattro secoli è il risultato di un lungo processo di trasformazioni, incominciate alla fine del primo millennio.

Il repertorio liturgico gregoriano fu tramandato oralmente fino alla metà del secolo VIII. È a quest'epoca che risalgono i più antichi esempi di notazione, per esempio un frammento dell'Introito *Ad te levavi* conservato in un codice a Bruxelles. È ragionevole pensare che il bisogno di fissare sulla pergamena dei libri liturgici (sia pure con segni ancora imperfetti) il disegno melodico di un canto si fosse imposto inizialmente per brani di rara esecuzione, e che solo in seguito e a poco a poco si fosse esteso a tutto il repertorio dei canti della Chiesa.

L'altezza delle note fu sviluppata con la *notazione neumatica*; diventò definitiva, nei modi che adottiamo ancor oggi (il rigo musicale con le note sulle linee e negli spazi), all'epoca di Guido d'Arezzo (sec. XI).

Un secolo più tardi si cominciò ad avvertire l'esigenza di una notazione che definisse, oltre all'altezza, la *durata* dei suoni. Nacque così la *notazione modale* che impiegò i segni della notazione neumatica quadrata; ad essa seguì la *notazione mensurale*.

LA NOTAZIONE NEUMATICA

I canti del repertorio gregoriano, le melodie sacre para- o extraliturgiche e le melodie profane ci furono tramandati con un tipo di notazione chiamata *neumatica*. Neuma è parola derivata dal greco: da *neuma* (segno, cenno) o da *pneuma* (fiato, soffio), ed è il nome dei segni impiegati in tale notazione. Essa acquistò valore completo di mezzo di comunicazione scritta solo all'epoca di Guido d'Arezzo, quando si impose l'uso del rigo composto da quattro linee.

La notazione guidoniana fu il punto conclusivo di un processo iniziato alcuni secoli prima, quando i segni neumatici servivano solo come sussidio alla memoria dei cantori. Le fasi della notazione neumatica furono: chironomica, adiaستمatica, diastematica, quadrata.

La scrittura chironomica

Affinché i cantori potessero ricordare meglio le melodie del repertorio che dovevano eseguire durante i riti, si tracciarono sulla pergamena dei libri liturgici, al di sopra delle sillabe da cantare, segni molto semplici. Essi erano derivati probabilmente dagli accenti grammaticali, soprattutto l'accento acuto $\acute{}$ e l'accento grave $\grave{}$. Questi segni servivano al *praecantor* o a chi dirigeva i cantori per ricordare il movimento della melodia, ascendente o discendente, in modo che egli potesse riesprimerla con il gesto della mano a beneficio dei cantori posti di fronte a lui.

Questa scrittura, stenografica e allusiva, fu chiamata *chironomica* (dalla parola greca *cheir*, mano); la sua utilità era limitata alla funzione di stimolo mnemonico.

Dagli accenti grammaticali si venne a poco a poco sviluppando un sistema di segni, i *neumi*, che indicavano uno o più suoni, riferiti alla nota o alle note da cantare su una stessa sillaba.

Dai neumi "in campo aperto" alla diastemazia

I neumi semplici sono 8:

- 2 di una nota: *virga* e *punctum*;
- 2 di due note: *pes* (o *podatus*), ascendente; *clivis*, discendente;
- 4 di tre suoni: *scandicus*, ascendente; *climacus*, discendente; *torculus*, ascendente-discendente; *porrectus*, discendente-ascendente.

Nella tavola che segue sono riportati i suddetti neumi come figurano nei codici provenienti da San Gallo (ca. sec. X) e nelle forme equivalenti usate nei libri liturgici moderni; a fianco sono posti gli equivalenti segni nella nostra notazione. A partire dai secoli IX-X, nelle parti d'Europa nelle quali si diffuse il canto cristiano d'Occidente, i neumi si vennero definendo in segni grafici differenziati.

In un trattato sulla paleografia musicale gregoriana, il benedettino Dom Gregoire Suñol individuò 15 diverse "famiglie" di notazioni neumatiche, distinte per specifiche caratteristiche grafiche.

Esse si svilupparono in Italia (notazione antica dell'Italia settentrionale; di Nonantola; di Novalesa; milanese; dell'Italia centrale; cassino-beneventana), in Inghilterra (notazione inglese o anglo-sassone), in Svizzera (di San Gallo), in Germania (tedesca), in Francia (di Metz o metense; della Francia settentrionale o normanna; di Chartres o carnutense; aquitana), in Spagna (visigotica; catalana).

























Nella tavola a pag. 60 è riportato, in differenti scritture, l'inizio del *Communio Cum invocarem te*.

Inizialmente i neumi erano collocati sopra le parole del testo da cantare, senza indicazioni che precisassero la natura degli intervalli tra nota e nota

(neumi “in campo aperto” o notazione *adiastematica*). Anche questa scrittura aveva un’utilità limitata alla funzione di ausilio mnemonico.

Un notevole passo avanti fu compiuto con l’introduzione, nello spazio disponibile sopra le parole del testo, di una o più linee aventi un preciso valore tonale. I neumi erano scritti sotto la linea, o sulla linea, o sopra la linea. Dapprima si trattò di una linea tracciata a secco sulla pergamena, poi di linee colorate: in rosso (per il *fa*) e in giallo (per il *do*). Decisiva fu l’introduzione delle *chiavi*, che erano collocate davanti a una delle linee e stabilivano l’altezza precisa della nota posta su quella linea e conseguentemente anche delle altre note, sopra e sotto la linea. Le chiavi erano costituite da lettere della notazione alfabetica (vedi più avanti): F (*fa*) e C (*do*), le quali subirono varie trasformazioni attraverso i secoli prima di arrivare alla forma attuale.

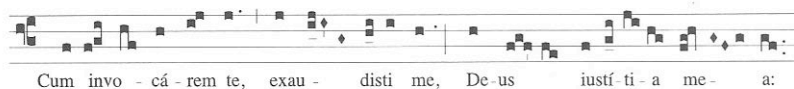
L’introduzione della lettera G per il *sol* avvenne più tardi.

Nome	Neuma corrispondente (S. Gallo - X secolo)	Neuma corrispondente (segni quadrati - XV secolo)	Segni moderni
Virga			
Tractulus e Punctum			
Pes o Podatus			
Clivis			
Scandicus			
Climacus			
Torculus			
Porrectus			



**Le quindici famiglie
della notazione
neumatica (secondo
Dom G.M. Suñol)**

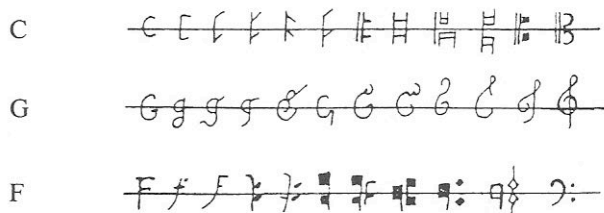
- | | |
|---|--|
| 1 - Notazione primitiva
dell'Italia settentrionale | 9 - Notazione tedesca |
| 2 - Notazione nonantoliana | 10 - Notazione metense |
| 3 - Notazione di Novalesa | 11 - Notazione del nord
della Francia |
| 4 - Notazione milanese | e notazione normanna |
| 5 - Notazione dell'Italia
centrale | 12 - Notazione di Chartres |
| 6 - Notazione beneventana | 13 - Notazione aquitana |
| 7 - Notazione inglese | 14 - Notazione visigotica |
| 8 - Notazione di S. Gallo | 15 - Notazione catalana |



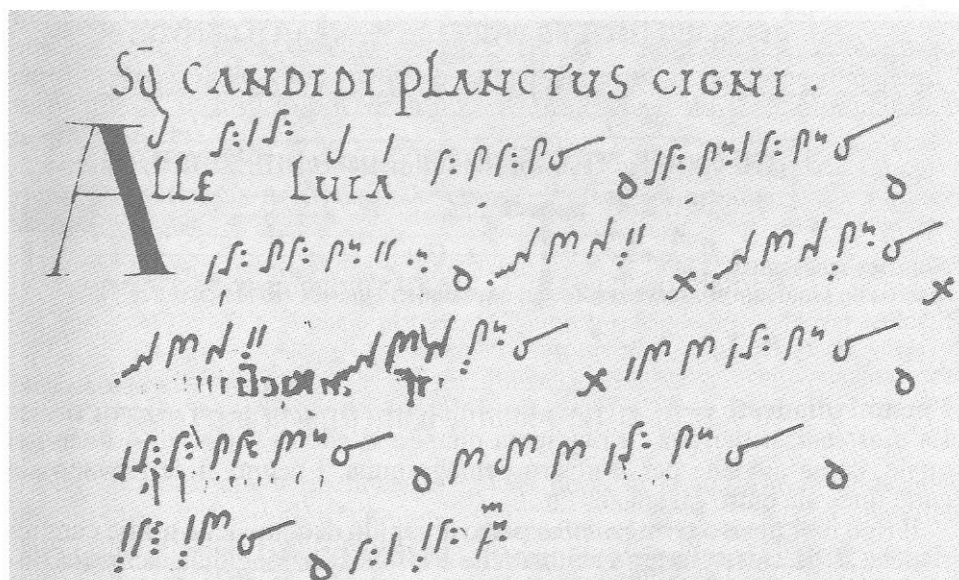
Notazione di San Gallo			
Notazione di Metz			
Notazione di Chartres			
Notazione di Nonantola			
Notazione beneventana			
Notazione aquitana			
Notazione di Novalesa			
Notazione dell'Italia settentr.			
Notazione dell'Italia centrale			
Notazione della Francia settentr.			
Notazione normanna			
Notazione inglese			

da: Dom G.M. Suñol, *Introduction à la paléographie musicale grégorienne*. Tav. C.

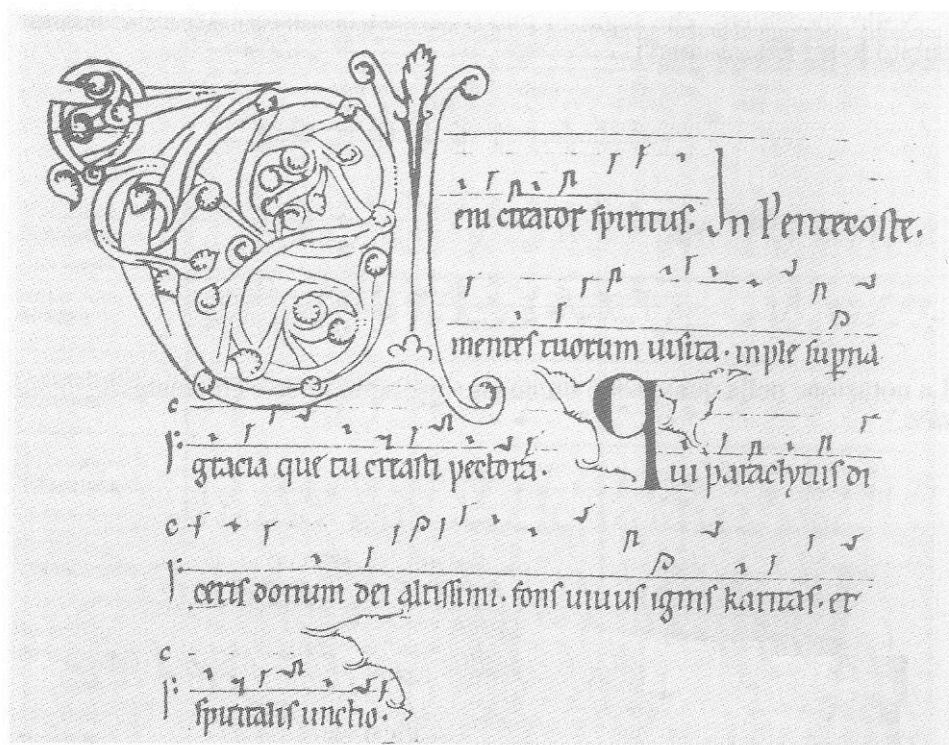
Nello specchietto che segue si può osservare la trasformazione che hanno subito le tre lettere-chiavi.



La notazione nella quale sono impiegate due o più linee è chiamata *diastematica*.



Neumi in campo aperto
da un Sequenziario di Winchester, secolo XI
Stäblein, tav. 6



Notazione diastematica

Inno da un Graduale conservato a Zwettl (Austria)

Stäblein, tav. 11

I neumi quadrati

La *diastemazia* perfetta fu raggiunta quando si adottò il rigo di 4 linee nel quale, come avviene per il nostro pentagramma, i neumi si scrivevano sia sulle linee sia entro gli spazi.

Il rigo di 4 linee o *tetragramma* portò al rapido declino delle grafie caratteristiche delle varie famiglie neumatiche e all'unificazione della scrittura. Infatti, in tutti i libri corali posteriori all'XI secolo furono impiegati i neumi di forma quadrata.

Nei libri del repertorio liturgico in uso dopo la restaurazione del canto gregoriano è stato adottato un tipo di stampa musicale che impiega i segni dei neumi quadrati sul rigo di 4 linee.

IL NOME DELLE NOTE E LA NOTAZIONE ALFABETICA

Boezio fu probabilmente il primo trattatista nel Medioevo che impiegò le lettere dell'alfabeto latino, da A a P, ma esclusivamente per segnare i punti di suddivisione del monocordo.

I più antichi documenti medioevali in cui la successione dei suoni era indicata con le lettere dell'alfabeto latino risalgono al IX secolo e si trovano in un trattato di Notker Labeo e nel *Musica enchiriadis*; in quest'ultimo A, *do*; B, *re*; ecc. fino a G, *si*.

Feria V. in Coena Domini.

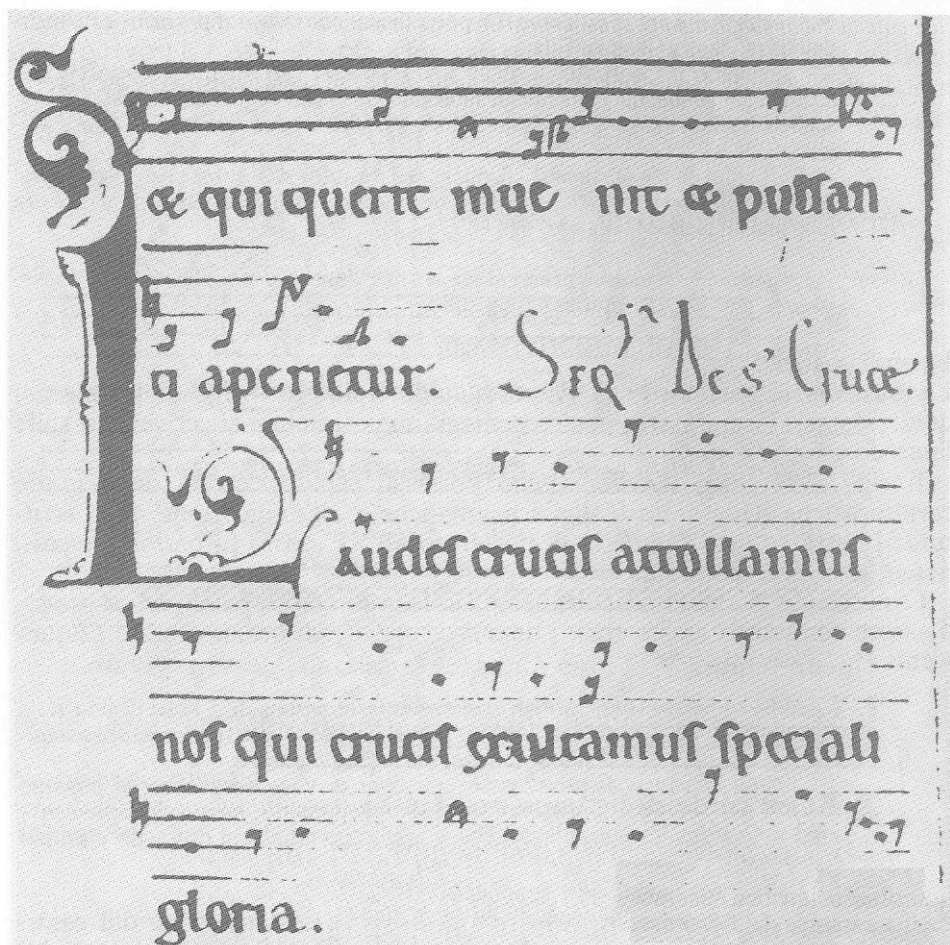
Ant.
6.
U -bi cá-ri-tas et ámor, Dé-us ibi est. V. Congrega-
vit nos in únium Chrísti ámor. V. Exsultémus, et in ípso
jucundémur. V. Time-ámus, et amémus Dé-um vívum.
V. Et ex córde di-ligámus nos sin-cé- ro.

Notazione neumatica quadrata.

Pagina a stampa del *Liber usualis*, 1954.

Oddone di Cluny (sec. X) applicò la notazione alfabetica al sistema perfetto dei greci; vi premise la nota Γ (*gamma*, lettera dell'alfabeto greco; tale nome diventò poi sinonimo di scala); differenziò graficamente le ottave, impiegando le lettere maiuscole per la prima ottava, le lettere minuscole per la seconda, le doppie minuscole per la terza; distinse il suono B (*si*) in rotondo o molle (\flat) e quadrato o duro (\natural), creando così la successione di suoni che Guido d'Arezzo pose poi a base della sua teoria:

Γ A B C D E F G a b c d e f g a b c d e
sol la si do re mi fa sol la sib si do re mi fa sol la si sib do re mi



Notazione neumatica quadrata, da un Sequenziario conservato al British Museum di Londra
Stäblein, tav. 42

LE NOTAZIONI POLIFONICHE NERA E BIANCA

La definizione grafica dell'*altezza* delle note era stata risolta, come abbiamo visto, con l'adozione della notazione sul rigo di quattro linee e l'uso delle chiavi.

Rimaneva da risolvere il problema della *durata*, cioè dei valori di tempo e i rapporti ritmici. Questo problema si presentò quando lo sviluppo del contrappunto richiese che si definisse un sistema metrico valido per tutte le voci di una composizione.

La notazione della musica polifonica d'insieme evolvette insieme alle forme contrappuntistiche, dall'*organum* primitivo a Palestrina, e queste mutazio-

ni furono frequenti e incalzanti fino alla fine del secolo XIV. “Lo sviluppo che, dagli organa interamente liberi e non mensurati del secolo XII, attraverso le rigide uniformità della ritmica modale del secolo XIII, portò alle singolari complessità ritmiche della fine del secolo XIV, fu accompagnato da una serie di nuovi problemi della notazione: appena si faceva un passo avanti, nasceva un'altra situazione che apriva una nuova fase” (Willi Apel).

Le fasi più importanti, tra la fine del secolo XII e la fine del XIV, corrispondono ad alcuni tipi di *notazione nera*, così chiamata perché i segni delle note erano completamente anneriti, come lo erano i neumi dai quali derivavano: la notazione modale e le notazioni mensurali. La notazione nera fu in uso fin verso la metà del secolo XV, quando si diffuse l'impiego della carta, che era meno spessa della pergamena, molto usata in precedenza. Sulla carta si scrivevano meglio e più rapidamente le note bianche, limitate ai contorni. Questo spiega il nome di *notazione bianca*, che differisce dalla precedente per la sostituzione delle note nere con note bianche. Essa fu impiegata dalla metà del secolo XV fino alla fine del XVI.

LA NOTAZIONE MODALE (I modi ritmici)

I segni della notazione quadrata gregoriana furono impiegati, ma con funzioni metriche, nelle composizioni della scuola di Notre-Dame. I segni quadrati della *virga* ¶ e del *punctum* ■ diventarono, con nomi desunti dalla metrica classica greco-latina, *longa* e *brevis*; la prima aveva durata doppia della seconda. *Longae* e *breves* si aggregavano insieme in varie combinazioni, che nei trattati di Johannes de Garlandia e di Walter Odington furono chiamati *modi* (singolare *modus*).

C'erano sei diversi modi ritmici:

1° modo (trocaico)	¶ ■	(= ♩)
2° modo (giambico)	■ ¶	(= ♩)
3° modo (dattilico)	¶ ■ ■	(= ♩)
4° modo (anapestico)	■ ■ ¶	(= ♩)
5° modo (spondaico)	¶ ¶	(= ♩)
6° modo (tribrachico)	■ ■ ■	(= ♩)

Dall'esame delle singole figurazioni si rileva che è genericamente osservato il principio della metrica classica, in base al quale una *longa* dura quanto due *breves*, a condizione che la loro combinazione formi raggruppamenti ternari. Il principio ternario prevale, infatti, su ogni altro.

LE NOTAZIONI MENSURALI

La notazione franconiana

L'atto di nascita della moderna notazione ritmica è costituito dal trattato *Ars cantus mensurabilis* (ca. 1260) di Francone di Colonia.

Esso sancisce il superamento della teoria modale; riconosce, accanto alla *longa* e alla *brevis*, due nuovi valori: la *duplex longa* e la *semibrevis*; inoltre sottrae le relazioni fra i diversi segni di durata al rigido schematismo dei modi ritmici.

L'importanza di questo trattato è data dalla chiarezza con la quale esso offre una sistematica giustificazione, al tempo stesso logica e ideale, delle innovazioni che i compositori della seconda metà del secolo XIII introducevano nelle loro opere.

I valori di durata impiegati nella notazione franconiana erano i seguenti:

Maxima o Duplex longa	⏏
Longa	↯
Brevis	■
Semibrevis	◆

La *longa* era di tre specie: *perfecta*, *imperfecta* e *duplex longa*. La *longa perfecta* era misurata in 3 tempi e corrispondeva a 3 *breves*; la *longa imperfecta* era misurata in 2 tempi e corrispondeva a 2 *breves*.

Analogamente la *brevis* poteva essere *perfecta* (e corrispondeva a 3 *semibreves*) o *imperfecta* (e corrispondeva a 2 *semibreves*).

L'identificazione del numero tre con la perfezione era un principio ricorrente negli scrittori medioevali, influenzati dal pensiero teologico. Sulla loro scia Francone affermava che il numero 3 era perfetto “*per il fatto che esso prende il nome della Somma Trinità, che è la vera e pura perfezione*”.

Il principio della suddivisione ternaria dei valori prevalse fino all'inizio del secolo XIV; fu parzialmente attenuato da Petrus de Cruce che nelle proprie composizioni, specialmente nel *triplum* dei mottetti, introdusse rapporti variabili da 2 a 9 *semibreves* per una *brevis*.

La notazione dell'Ars nova francese

All'inizio del secolo XIV in Francia venne introdotto un nuovo valore, la *semibrevis minima* o, brevemente, *minima*, di cui si trova notizia per la prima volta nello *Speculum musicae* di Jacobus di Liegi;

Minima ↓

Nei trattati di questo secolo si diede largo spazio alla casistica concernente la suddivisione dei valori, che prese il nome di *modus*, *tempus* e *prolatio*.

Questa notazione (i cui principi furono esposti da Philippe de Vitry nel suo celebre trattato) asseconda andamenti più sciolti e flessibili della melodia. In questa notazione furono scritte le composizioni di Guillaume de Machaut e dei suoi contemporanei.

La notazione dell'Ars nova italiana

La notazione italiana del Trecento, a differenza di quella coeva francese che discendeva per linea diretta dalle notazioni modale, prefranconiana e franco-niana, sembra sorgere dal nulla. Le regole definite nel *Pomerium in arte musicae mensuratae* di Marchetto da Padova (che fu scritto negli stessi anni dei maggiori trattati francesi del Vitry e del Muris) non hanno antecedenti teorici in Italia. Un nostro contemporaneo, studioso delle notazioni, Willi Apel, ha avanzato l'ipotesi, largamente condivisa, che la notazione italiana derivi da quella di Petrus de Cruce e dalle sue successioni di *semibreves*.

Le figure della notazione italiana, come le illustrò Prosdocimo de Belde-
mandis nel suo *Tractatus... ad modum Italicorum*, sono sei:

maxima ▢, *longa* ʒ, *brevis* ʒ, *semibrevis* ◆, *minima* ♫, *semiminima* ♫.

Scarsamente impiegate la *maxima* e la *longa*, l'unità di base è costituita dalla *brevis*. Essa è suddivisibile nei valori minori, in base a un sistema di tre *divisiones*.

Guido d'Arezzo e la teoria della musica

TEORIA E PRATICA

Le opere degli scrittori medioevali che trattarono di musica si distinguono in due gruppi, che per brevità chiameremo dei *teorici* e dei *trattatisti*. La seconda che nei loro scritti prevalga l'aspetto speculativo o quello della pratica.

La cultura ecclesiastica dell'alto Medioevo pregiava solo il momento speculativo, l'*Ars musica*, erede e continuatrice delle tradizioni della teoria greca. Mediatore tra il mondo classico e il mondo medioevale fu Severino Boezio, dalla cui opera *De institutione musica* prese l'avvio tutta la teoria medioevale. La musica trovò posto nell'insegnamento delle sette Arti liberali del Trivio (grammatica, retorica e logica) e del Quadrivio (matematica, geometria, astronomia e musica) e poi nelle prime università.

Nelle opere dei teorici venivano svolti soprattutto argomenti che noi definiremmo filosofici (la natura e l'origine della musica), psicologici (i suoi effetti) e matematico-acustici (le proporzioni, gli intervalli, le consonanze e le dissonanze); mancavano invece i riferimenti alla pratica e alla musica del tempo.

Lo spazio naturale nel quale si sviluppava la formazione pratica, cioè l'insegnamento ai cantori, era costituito dai trattati e dalle *scholae* delle cattedrali e dei monasteri. Solo a partire dal secolo XI, con Guido d'Arezzo, si sviluppò la trattatistica e venne dedicata attenzione quasi esclusivamente agli argomenti della pratica musicale.

TEORICI E TRATTATISTI

Il punto di raccordo tra la teoria classica greca e quella medioevale è costituito dall'opera *De institutione musica* nella quale il nobile romano Severino Boezio (480 ca.-524), filosofo e consigliere del re degli ostrogoti Teodorico, compendì le principali nozioni della teoria greca, sulla base della concezione pitagorica desunta dagli scritti di Tolomeo.

Secondo il pensiero di Boezio, tre sono i generi di musica e in ciascuno sono presenti i principi di ordine e di armonia che reggono l'universo: la *musica mundana* (dei pianeti, delle sfere celesti), la *musica humana* (che congiunge armoniosamente le parti dell'anima e del corpo) e la *musica instrumentalis* (prodotta dagli strumenti).

Questo trattato ebbe grande fortuna durante tutto il Medioevo e improntò la speculazione teorica della musica fino al Rinascimento.

I principali trattatisti che, tra i secoli VI e XI, si occuparono dei problemi concernenti la teoria della musica furono:

Cassiodoro (485 ca.-580 ca.) che ne trattò nelle *Institutiones*.

Isidoro, vescovo di Siviglia (570 ca.-636) le cui *Etimologiae* contengono un riassunto di teoria musicale.

Flacco Alcuino (735-804), irlandese, consigliere di Carlo Magno, il primo che elencò gli 8 modi.

Aureliano di Réomé (sec. IX), autore di *Musica disciplina*.

Guido d'Arezzo, benedettino, il più importante trattatista e didatta dell'alto Medioevo (vedi più avanti).

L'attività dei teorici e dei trattatisti ebbe uno sviluppo crescente dopo l'XI secolo. Gli argomenti che essi trattarono con maggior frequenza ed ampiezza sono il contrappunto e la notazione ritmica.

Il più antico esempio di *organum* è riportato nel trattato anonimo *Musica enchiridiadis* (870 ca.), un tempo attribuito a Ubaldo di Saint'Amand.

Del *discanto* si tratta nel *De arte musica* di Johannes Affligemensis, nell'anonimo *Ad organum faciendum* e in *Quiconque veult déchanter* (1280 ca.) pure anonimo.

La notazione modale è spiegata in *De musica mensurabili positio* dell'inglese Johannes de Garlandia e nel trattato anonimo *Discantus positio vulgaris*.

La teoria e la storia della Scuola di Notre-Dame sono svolte in *De mensuris et discantus* (1280 ca.) di un trattatista anonimo che il Coussemaker nella sua raccolta indicò come Anonimo IV.

Il contrappunto e la notazione franconiana sono sviluppati nell'*Ars cantus mensurabilis* di Francone di Colonia e in *De speculatione musicae* dell'inglese Walter Odington.

Notizie sulla musica profana, la pratica esecutiva e gli strumenti del secolo XIII si trovano in un trattato di Johannes de Grocheo.

I principali trattati dell'*Ars nova* francese sono l'*Ars novae musicae* di Johannes de Muris, e l'*Ars nova musicae* di Philippe de Vitry.

Alla fase iniziale e a quella conclusiva dell'*Ars nova* italiana si riferiscono rispettivamente il *Pomerium in arte musicae mensuratae* di Marchetto da Padova e il *Tractatus practice cantus mensurabilis ad modum Italicorum* del suo concittadino Prosdocimo de Beldemandis.

I trattati e le opere teoriche di questi e di altri scrittori sono conservati manoscritti in varie biblioteche, in un numero più o meno ampio di codici.

Allo scopo di renderli accessibili agli studiosi furono ricopiati e stampati in due raccolte:

gli *Scriptores ecclesiastici de musica* di Martin Gerber, 3 volumi, S. Blasii, 1784;

e gli *Scriptores de musica Medii Aevi libri...*, di Edmond de Coussemaker, 4 volumi, Parigi, 1864-76.

Staccate dal contesto, le sillabe e le note iniziali dei suddetti versetti formano una successione di sei suoni, l'*esacordo*:



in cui l'unico semitono è indicato con le sillabe *mi-fa*.

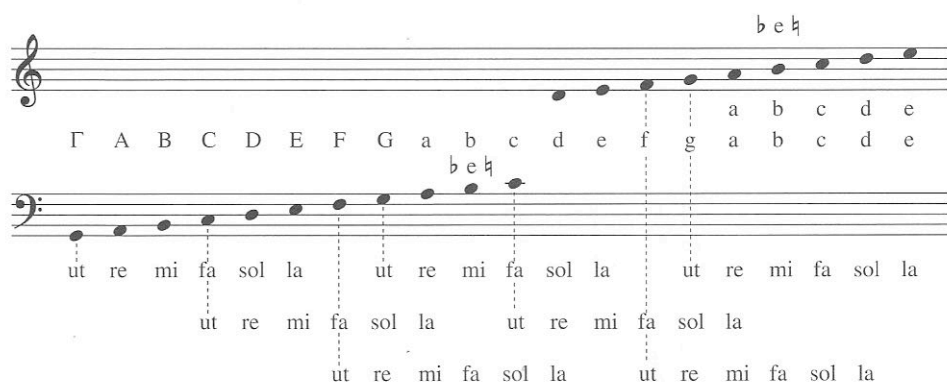
L'*esacordo* si dimostrò di grande utilità ed importanza nell'insegnamento ai chierici perché aveva la funzione di modello fisso della successione dei toni e dei semitoni.

Il *si* nacque dall'avvicinamento delle due lettere iniziali di *Sancte Johannes*, il verso adonio che conclude la prima strofa dell'*Inno di San Giovanni*. L'adozione del *si* fu proposta da Ludovico Zacconi nella *Prattica di musica* (1522).

La sostituzione di *ut* con *do* – più facile da pronunciare, soprattutto nel solfeggio – fu proposta da G.B. Doni nella prima metà del sec. XVII. *Do* è la sillaba iniziale del suo cognome.

La solmisazione

Nella pratica musicale esistevano però anche altri due semitoni, corrispondenti ai nostri *la-si* e *si-do*. Come indicarli? Guido risolse il problema applicando l'*esacordo* alla successione dei suoni impiegati nella pratica esecutiva dei suoi contemporanei. In tale modo tutti i semitoni venivano sempre indicati con *mi-fa*.



Si ebbero perciò 3 *esacordi duri* (in cui l'*ut* coincide con il nostro *sol*), 2 *esacordi naturali* (in cui l'*ut* coincide con il nostro *do*) e 2 *esacordi molli* (in cui l'*ut* coincide con il nostro *fa*).

Questo procedimento fu chiamato *solmisazione*; esso rimase in vigore fino al XVI secolo ed anche oltre.

La musica ficta

A partire dal XII secolo, crescendo di numero i suoni alterati, nuovi semitoni furono introdotti accanto a quelli indicati con mi-fa, la-si \flat ; si \sharp -do.

Ebbero perciò origine nuovi esacordi:

sib	do	re-mib	fa	sol
mib	fa	sol-lab	sib	do
ut	re	mi-fa	sol	la
re	mi	fa \sharp -sol	la	si
la	si	do \sharp -re	mi	fa \sharp

Tuttavia, anziché impiegare due lettere diverse per il suono naturale e per quello alterato (come era avvenuto per il *si*, segnato come \flat o come \sharp), si utilizzarono il *b rotondo*, o *molle*, per indicare l'abbassamento di un semitono, e il *b quadrato*, o *duro*, per l'innalzamento del semitono.

Questo sistema prese il nome di musica *ficta*, cioè falsa.

Canti sacri e canti profani

Fino al termine del primo millennio dell'era volgare il canto sacro latino ebbe solo funzioni liturgiche, e l'impiego della musica era stabilito dall'organizzazione ecclesiale secondo le esigenze dei riti.

La situazione mutò a partire dal secolo X quando, a fianco del repertorio gregoriano, incominciarono ad affermarsi monodie sacre, sia in latino sia nelle lingue volgari. Le prime erano di carattere paraliturgico e quindi eseguite nelle chiese (*uffici drammatici*, *drammi liturgici*), le seconde, extraliturgiche, erano cantate fuori dai luoghi ufficiali del culto (*laudi*, *cantigas*).

Nella stessa epoca apparvero i primi canti profani in latino, ma un maggior sviluppo ebbe successivamente la lirica profana nelle nuove lingue d'oc (trovatori), d'oïl (trovieri) e in alto-tedesco (Minnesänger).

I DRAMMI LITURGICI LATINI

Gli spettacoli teatrali dei quali si dilettevano i romani all'epoca del Basso Impero erano stati vietati dai Padri della Chiesa e questo aveva segnato la sparizione, durata diversi secoli, di eventi teatrali che non fossero le esibizioni dei mimi e dei giocolieri.

Il bisogno di teatro si fece di nuovo avvertire nel clima culturale creato dalla cosiddetta Rinascenza carolingia (sec. IX) e si realizzò nelle chiese con azioni sacre. Si osservò che alcuni episodi della vita di Gesù Cristo, soprattutto quelli che riguardano la sua passione e morte, erano esposti nei Vangeli in uno stile che conteneva i germi di un'azione teatrale. Fu sufficiente, all'inizio, rendere dialogico il testo – narrato o/e cantato – e distribuirlo fra due o più diaconi o cantori, che assumevano i ruoli di attori, mentre i fedeli venivano coinvolti anche come spettatori.

Il passaggio dal momento liturgico al dramma sacro rappresentato si attuò gradualmente a partire dal secolo X in alcune chiese della Francia. La prima fase fu quella degli *uffici drammatici*, nati dai canti degli Uffici delle ore o della Messa, nei quali vennero via via interpolati nuovi testi e nuove musiche.

Uno dei più antichi uffici drammatici è la *Visitatio sepulchri* (La visita al sepolcro) che era cantato nell'abbazia di San Benedetto a Fleury-sur-Loire all'inizio del secolo X. Deriva da un brano dell'ufficio notturno della Pasqua e si sviluppa dalla domanda rivolta dall'Angelo alle tre Marie e agli apostoli che si erano recati al sepolcro di Cristo e l'avevano trovato vuoto: *Quem quaeritis?* (chi cercate?). Intorno all'originario nucleo dialogico si aggregarono successivamente altre scene, largamente inventate nel testo e nella musica. Questo ufficio drammatico ebbe fortuna in tutta l'Europa.

Con lo stesso processo creativo vennero composti degli uffici nei quali erano drammatizzati altri episodi del Vangelo, eseguiti durante le corrispondenti festività liturgiche.

Il *dramma liturgico* si sviluppò successivamente, nei secoli XI-XIII. I testi dei drammi liturgici erano in latino: in prosa, o in versi, o in prosa e versi mescolati. I vari brani erano eseguiti da diaconi, chierici o cantori, e ognuno di essi rappresentava un personaggio dell'evento sacro. L'esecuzione avveniva in chiesa e l'azione si svolgeva davanti all'altare, in costume e con un essenziale apparato scenico.

I materiali melodici con i quali sono costituite le parti musicali dei drammi liturgici sono vari, pur derivando tutti dall'unica vasta matrice del repertorio gregoriano. Mescolate e amalgamate in un linguaggio omogeneo si trovano citazioni e parafrasi di melodie gregoriane, prestite da sequenze e da tropi, e persino derivazioni da melodie dei trovieri.

In alcuni dei codici che ci hanno tramandato dei drammi liturgici, oltre al testo del dialogo e alla musica (scritta in notazione neumatica), sono riportate minuziose didascalie, quasi note di regia, le quali prescrivono anche i movimenti che devono compiere gli attori.

La maggior parte dei drammi liturgici svolge fatti salienti della vita di Cristo, nei due momenti più significativi, liturgicamente espressi nei cicli di Pasqua e di Natale (soprattutto il primo); inoltre parabole, figure e fatti dell'Antico Testamento.

Tra i molti drammi liturgici, quasi tutti anonimi, che ci sono pervenuti ne ricordiamo i più importanti. Essi si diffusero soprattutto nei maggiori centri religiosi francesi, in Baviera e in alcune parti d'Italia.

Dall'ufficio drammatico della *Visitatio sepulchri* si sviluppò, sullo stesso soggetto, il *Ludus paschalis* (Rappresentazione, o dramma, di Pasqua). Era eseguito il Venerdì santo. Una delle versioni più significative (sec. XII) proviene da un convento femminile presso San Quintino.

Di argomento affine è il *Planctus Mariae* (Il pianto della Madonna), che svolge un dolente dialogo fra le tre Marie e l'apostolo Giovanni ai piedi di Cristo morto sulla croce. Una delle versioni più note è conservata in un codice di Cividale (sec. XIII), importante anche per le pertinenti didascalie che accompagnano il dialogo.

Il lunedì dopo Pasqua nell'abbazia di Fleury si rappresentava *Peregrinus* (Il pellegrino), che rievocava l'incontro di Cristo risorto con due discepoli sulla strada di Emmaus.

Dall'abbazia di San Marziale a Limoges proviene una delle versioni più importanti dello *Sponsus* (Lo sposo) (sec. XII), nel quale è svolta la parabola evangelica delle vergini sagge e delle vergini stolte. Questo è il più antico dramma liturgico nel quale il dialogo in latino è inframmezzato da interventi in lingua volgare.

Il più ampio dramma liturgico trasmessoci dai codici è il *Ludus Danielis* (La rappresentazione del profeta Daniele), opera dello scrittore di origine inglese Ilario (sec. XII). La parte musicale comprende una cinquantina di melodie di varia provenienza, liturgiche e di invenzione.

I CANTI SACRI NELLE LINGUE NEOLATINE

Le laude tosco-umbre

L'azione dei grandi papi del secolo XIII, a incominciare da Innocenzo III, e l'affermarsi di nuovi movimenti religiosi, tra i quali gli ordini fondati da S. Francesco d'Assisi (i francescani) e da S. Domenico di Guzmán (i domenicani) stimolarono in Europa e in Italia la crescita del sentimento religioso. Esso coinvolse tutti i ceti della società – nobiltà, borghesia, popolo – e ogni aspetto della vita culturale, e trovò nei nuovi volgari italici un mezzo di comunicazione letteraria efficace e alla portata di tutti.

Il primo testo poetico della civiltà letteraria italiana fu il *Cantico di frate Sole* che S. Francesco scrisse in volgare umbro nel 1224. Esso è un atto d'amore per tutte le cose create e per tutte le creature, e questo atto d'amore è espresso in immagini vive e di visibile evidenza. Il *Cantico di frate Sole* annuncia motivi e toni che saranno sviluppati nella successiva letteratura francescana e nella lauda.

Dai movimenti di spiritualità collettiva ed itinerante di alcune confraternite laiche che, intorno alla metà del secolo, si aggregarono in varie città, soprattutto dell'Umbria e della Toscana, ebbe origine la produzione poetico-musicale della *lauda* (plurale *laude*). Queste confraternite – tra le quali emersero i Flagellanti o Disciplinati – percorrevano le strade pregando e cantando inni latini e nuovi canti in volgare. Questi ultimi, essendo facilmente comprensibili, ottennero un rapido successo. Dapprima tramandati oralmente, furono poi raccolti in antologie chiamate *laudari*.

La struttura poetica della lauda era quella della *ballata*, che si prestava all'esecuzione alternata fra solista (la *ripresa* e la *volta*) e coro (le *mutazioni*). Nel ricco patrimonio poetico delle laude sono trattati argomenti che rievocano la vita di Cristo, dalla nascita alla morte, con prevalenza dei temi della Passione, ed episodi della vita di alcuni santi.

Le fonti musicali delle laude sono il Laudario 91 di Cortona e un codice della Biblioteca Magliabechiana di Firenze. Entrambi in notazione quadrata, contengono rispettivamente 44 e 97 melodie di laude, tutte anonime.

Tra i canti del primo e quelli del secondo codice si nota una differenza di stile. Le melodie cortonesi hanno un andamento prevalentemente sillabico, mentre quelle fiorentine mostrano inclinazione per i disegni melismatici. Questo è un preannuncio della scrittura vocale ornata che si affermerà nei decenni successivi, nei madrigali e nelle ballate dell'Ars nova fiorentina.

Le *cantigas* spagnole

Coeve delle popolari laude tosco-umbre furono le *Cantigas de Santa Maria*, importante documento della pietà religiosa iberica. Si tratta di oltre 400 canti in cui sono raccontate pie leggende sulla Madonna. Furono raccolti per iniziativa di Alfonso X "el Sabío" (cioè il sapiente, il dotto), che fu re di Castiglia e di León dal 1252 al 1284 e forse ne compose egli stesso.

Le *Cantigas* furono scritte in gallego (lingua parlata in Galizia, all'estremità nord-occidentale della Spagna) perché questa era la lingua usata per la lirica. La forma poetica era affine a quella del *virelai* francese, formato da ritor-

nello e strofe (*estribillo* ed *estrofas*). La musica risente di influenze trovadoriche, spiegate dal fatto che alcuni degli ultimi trovatori (vedi più avanti) soggiornarono alla corte di re Alfonso X.

I CANTI LATINI PROFANI

Durante l'alto Medioevo nei giochi e negli spettacoli dei mimi e dei giullari erano certamente impiegate musiche vocali e strumentali. Essi, conservando una tradizione che già esisteva nell'età romana, si esibivano nei villaggi e nei castelli come giocolieri, cantanti, danzatori e suonatori. Della loro musica, che sappiamo gradita tanto ai castellani che al popolo, non conosciamo nulla.

Si conservano, invece, alcuni canti profani in latino dei secoli IX e X, che ci sono pervenuti in notazione neumatica, non facilmente decifrabili.

Alcuni di essi sono composti su testi di poeti famosi in latino classico (Orazio, Virgilio, Ovidio); altri su testi anonimi in latino volgare. I più noti tra questi ultimi sono: *Il canto delle scolte* (guardie) *modenesi*, 881; il *Planctus Karoli* (per la morte di Carlo Magno), 814; *O Roma nobilis* (canto di pellegrini), fine secolo IX e altri.

Nei secoli XI-XIII si diffusero anche i canti dei goliardi, studenti nomadi in Francia, in Inghilterra e soprattutto in Germania. Parecchi di questi canti sono conservati nei manoscritti del tempo; scritti in latino volgare e in alto-tedesco, inneggiano al vino, all'amore, alla natura. La raccolta più nota è un'antologia di circa 50 canti dei goliardi del XIII secolo, conosciuta con il nome di *Carmina burana* perché conservata nell'abbazia di Benediktbeuren.

LA LIRICA PROFANA: TROVATORI, TROVIERI E MINNESÄNGER

Il primo movimento poetico-musicale europeo

A partire dall'anno Mille si diffusero in Europa le nuove lingue nazionali le quali negli usi quotidiani soppiantarono il latino volgare. Dalla metà del secolo XI in Francia e in Germania esse trovarono anche impiego letterario e diedero vita a produzioni liriche nelle quali musica e poesia si univano. Nacque così la lirica dei trovatori, dei trovieri e dei *Minnesänger*: prime testimonianze della poesia profana europea e insieme di quello spirito cavalleresco-cortese che contrassegnò la "seconda età feudale".

Questo movimento artistico sorse nelle regioni meridionali della Francia ad opera dei *trovatori*; essi si esprimevano nella lingua d'*oc*, o provenzale, che fu la prima lingua letteraria dell'Europa dopo il greco e il latino. Si estese ai *trovieri* che vivevano nella Francia settentrionale e usavano la lingua d'*oïl* e successivamente ai *Minnesänger* i quali, nella fascia meridionale dei paesi germanici, poetavano nella lingua medio-alto-tedesca (*Mittelhochdeutsch*).

Le poesie sviluppavano soprattutto argomenti amorosi; meno frequentemente trattavano di politica e di morale ed esaltavano la natura. La musica procedeva insieme ai versi, sottolineandone la struttura, ma non era strettamente legata ad essi, come avviene oggi. Accadeva spesso infatti che nuovi testi poetici, con differenti contenuti, venissero adattati ad una preesistente melodia.

Il patrimonio di composizioni che ci è pervenuto è notevole. Esse sono conservate in manoscritti, a volte riccamente decorati, chiamati *canzonieri* (*chansonniers*).

Diversi canzonieri riportano, sopra il testo della prima stanza di ogni poesia, la melodia in notazione quadrata su righe di quattro o più linee.

Purtroppo tutti i canzonieri sono compilazioni tardive, i più antichi risalendo alla metà del secolo XIII.

Poesia e musica nelle corti feudali

La trasformazione dei modi di vita avvenuta nella società europea verso la fine del secolo XI segnò il passaggio dai comportamenti rozzi e feroci dei primi signori feudali a usanze meno cruente e costumi più gentili. Questa tendenza fu rafforzata dall'istituzione politico-sociale della *cavalleria*, con le sue cerimonie – l'investitura – e le sue regole morali: il coraggio, la lealtà, il disinteresse, la difesa dei deboli e degli inermi.

Cambiò anche la destinazione del castello, che alle funzioni originarie di luogo di difesa e centro delle operazioni militari, aggiunse anche quella di abitazione confortevole del signore e del suo seguito. Nel castello si formarono allora le corti: gruppi di nobili, chierici e cavalieri che circondavano il castellano e la castellana e prestavano loro obbedienza.

Quando non c'era la guerra, i signori e i cavalieri trascorrevano il loro tempo dedicandosi ad attività sportive, specialmente la caccia (a cavallo o con il falcone) e i tornei, ma anche ad altre più spirituali, soprattutto l'esercizio della poesia e della narrativa (i romanzi cavallereschi).

Fu nel seno di questa società che nacque la poesia cavalleresco-cortese che si accompagnò alla musica; suoi promotori furono grandi principi feudali, a cominciare da Guglielmo IX d'Aquitania, il più potente signore della Francia meridionale tra il secolo XI e XII e primo dei trovatori.

Le opere dei trovatori/trovieri/*Minnesänger* sono lo specchio fedele dei costumi e delle gerarchie operanti nella società cortese, ed essi contribuirono ad esaltarli e a difenderli. Il "servizio d'amore" venne assimilato al servizio feudale. La donna amata diventò la sovrana, la *senhoressa* del poeta; l'omaggio che egli le rendeva era affine a quello del vassallo al suo signore feudale. L'epiteto che designava questo sentimento è *fin'amore*, amore inteso come elevazione, distinzione e raffinatezza, quel sentimento che Andrea Cappellano nel *Trattato d'amore* esortava a manifestare onestamente, cioè rispettando le strette regole della mondanità.

I poeti-musicisti che crearono i repertori lirici francesi furono chiamati trovatori (*troubadours*) e trovieri (*trouvères*), nomi che rimandano al nostro *trovare*, e tutti insieme al latino medievale *tropare*, cioè comporre tropi.

Conosciamo i nomi di parecchie centinaia di trovatori/trovieri/*Minnesänger*; di molti conosciamo anche le poesie; di un numero inferiore ma apprezzabile le melodie.

Molti trovatori/trovieri/*Minnesänger*, oltre a comporre, eseguivano anche le loro canzoni, ma l'esecuzione e la diffusione delle loro liriche era più frequentemente affidata ai menestrelli (in francese *jongleurs*). Essi cantavano, suonavano e danzavano. Avevano esistenza per lo più nomade, e questo assi-

curava la diffusione delle composizioni trovadoriche. Più avanti si organizzarono in corporazioni che furono attive per diversi secoli.

A volte i canti erano accompagnati dalla viella, dall'arpa o da altri strumenti; non è escluso che tra una strofa e l'altra fossero eseguiti brevi interludi.

I trovatori

Dalla dissoluzione del latino volgare si formarono nel territorio francese due lingue: la lingua d'*oc* (o provenzale) e la lingua d'*oïl*, così chiamate dalle parole che, nell'una e nell'altra lingua, indicavano l'avverbio affermativo *sì*.

La lingua d'*oc* si diffuse nelle province meridionali della Francia: Provenza, Linguadoca, Limousin ecc. e, grazie ai trovatori, acquistò dignità letteraria, ma scomparì dall'uso pratico e letterario dal secolo XIV.

La concezione dell'*amor cortese*, delineata più sopra, fu ideata ed elaborata nei castelli della Francia meridionale ed espressa in versi nella lingua d'*oc*. La forma poetica più comune e solenne nella quale era celebrato l'amor cortese fu la *cansó*, composta di varie strofe o stanze (*coblas*), la cui struttura era simile a quella degli inni. Altre forme della poesia trovadorica furono: i *sirventès*, di contenuto politico, morale e anche religioso; il *planh*, in cui si lamentava la morte di un personaggio illustre; la *tenso* o *joc parti*, dialogo amoroso fra un uomo e una donna; l'*alba*, commiato mattutino di due innamorati; la *pastorela*, corteggiamento di una pastorella da parte di un cavaliere; i *ductia* e le *estampida*, forme a ballo strumentali.

Si distinguevano diversi stili del *poetare*. C'era il *trobar plan* o *trobar len* (Jaufré Rudel, Guiraut de Bornelh), stile diretto, facile, che si trasmetteva con chiarezza; il *trobar ric* (Raimbaut de Vaqueiras) che impiegava costruzioni sintattiche complesse e introduceva allusioni misteriose; il *trobar clus* (Marcabruno, Arnaut Daniel) nel quale era frequente il ricorso a metafore e ad espressioni oscure.

Il musicologo tedesco Friedrich Gennrich ha ridotto a quattro le forme-tipo musicali della produzione trovadorica e dei trovieri. Esse sono:

- il tipo *litania*, che consiste nella ripetizione di una stessa formula melodica, con la possibile alternanza tra solista e coro (AAAA...);
- il tipo *lai-sequenza* in cui ogni frase è ripetuta, prima di passare alla frase successiva (AA BB CC);
- il tipo *inno*, formato da strofe che hanno la stessa struttura metrica e la stessa melodia;
- il tipo *rondeau*, in cui a un ritornello corto ripetuto dal coro si contrappongono una o più stanze di maggiore ampiezza.

I trovatori di cui conosciamo il nome sono circa 450 e di essi i canzonieri ci hanno tramandato oltre 2600 testi poetici, ma appena 350 melodie, conservate per la maggior parte in quattro codici: tre alla Biblioteca nazionale di Parigi, uno alla Biblioteca ambrosiana di Milano. L'esiguità delle musiche rispetto alla poesia ha fatto prospettare la tesi che molte composizioni fossero diffuse soprattutto oralmente dai menestrelli (le melodie pervenuteci sono frutto di compilazioni tarde), e che preesistenti melodie fossero spesso impiegate per nuovi testi poetici.

Tra la fine del secolo XI e l'inizio del XIV si succedettero dieci generazioni di trovatori. I più importanti furono:

Guglielmo IX duca di Aquitania e conte di Poitiers (1071-1127), il primo trovatore. Di lui ci sono rimaste 11 composizioni poetiche e solo una melodia.

Ebolo II visconte di Ventadorn (1096-1147), il creatore dell'ideale di vita cortese e caposcuola della tradizione trobadorica.

Jaufré Rudel principe di Blaja, rimatore dolce e leggiadro. Di lui possediamo 6 poesie amorose di cui 4 con la musica.

Bernard de Ventadorn (1130 ca.-1200), figlio di un fornai e allievo di Ebolo II. Fu in Normandia, in Inghilterra, alla corte di Raimondo di Tolosa e morì in una abbazia cistercense. Ci sono pervenute di lui 45 composizioni poetiche, in prevalenza amorose. È ritenuto uno dei più ispirati cantori del mondo trobadorico.

Raimbaut de Vaqueiras (1155 ca.-m. dopo il 1205). Fu uno dei più originali artisti del tempo. La sua attività di trovatore si svolse in Italia, alla corte di Bonifacio I marchese del Monferrato.

Uc de Saint-Circ, vissuto in Italia alla corte di Alberico da Romano (1220-1256); fu l'autore delle *Vidas* di numerosi trovatori: testimonianze biografiche di scarsa affidabilità.

I trovieri

Poeti-musicisti nella lingua d'*oïl*, i trovieri furono attivi nella Francia settentrionale, soprattutto nei centri di Arras, Troyes e Reims. La loro attività artistica iniziò sotto l'influenza dell'arte provenzale, che vi fu introdotta da una nipote di Guglielmo IX, Eleonora (o Aliénor) d'Aquitania, la quale sposò nel 1137 il re di Francia Luigi VII, e successivamente Enrico II Plantageneto d'Inghilterra. Fu dalla sua corte in Normandia e da quelle delle sue figlie Maria e Alice (Aélis), andate sposare a due dei più grandi signori di Francia, i conti di Champagne e di Blois, che si diffuse la lirica dei trovieri, la quale "*fedelmente riecheggia e fedelmente osserva i temi poetici e i moduli tecnici della lirica trobadorica*" (Viscardi).

Questa imitazione si rivela anche nei generi poetici impiegati dai trovieri, che ricalcano, quasi sempre fedelmente, i generi della lirica trobadorica, a cominciare dalla *chanson*, desunta dalla *cansó*, con la frase iniziale eseguita due volte ma con diversa conclusione: prima aperta (*ouvert*) e poi conclusiva (*clos*). Altre forme di cui è evidente il modello provenzale, sono il *serventois*, la *plainte*, il *jeu-parti* equivalente del *tenso*, l'*aube*; inoltre la *chanson de toile*, la *chanson d'histoire* e la *balade*, canzone da danzare.

Alla scarsa originalità dei circa 4000 componimenti poetici, scritti da circa 300 trovieri, corrisponde la relativa uniformità delle oltre 1700 melodie. Esse ci sono state tramandate da 24 manoscritti dei secoli XIII e XIV e da numerosi frammenti.

Anche tra i trovieri, come tra i trovatori, ci furono artisti di umili o modeste origini, insieme ad altri appartenenti alla società aristocratica.

Il primo e più grande poeta in lingua d'oïl fu Chrétien de Troyes, attivo tra il 1160 e il 1190. Maestro della società cortese, svolse la maggior parte della sua attività alla corte di Maria di Champagne, a Troyes. Oltre a 5 romanzi cavallereschi di materia bretone (tra cui *Lancelot* e *Perceval*) sui quali si basa la sua fama di maggior poeta medievale prima di Dante, scrisse 3 *chansons* di ispirazione trobadorica.

Conon de Béthune, di illustre famiglia piccarda, morto nel 1220.

Riccardo Cuor di Leone, figlio di Enrico II d'Inghilterra e reggente il ducato d'Aquitania.

Thibaut IV conte di Champagne e poi re di Navarra (1201-1253), il più fecondo dei trovieri provenzalesgianti.

Adam le Bossu, più noto come Adam de la Halle (1240-1287) fu la personalità di maggiore spicco. Dalla natia Arras si trasferì a Parigi a completare gli studi alla Sorbona. Entrò poi al servizio di Roberto II conte di Artois e lo seguì a Napoli alla corte di Carlo d'Angiò. Fu qui che venne rappresentato verso il 1281 il *Jeu de Robin et Marion*, una *pastourelle* drammatica in cui erano mescolati dialoghi, canti e danze.

Scrisse anche 53 *chansons* e 15 *rondeaux* polifonici. Fu l'unico tra i trovieri che abbia coltivato anche la produzione polifonica.

I Minnesänger

Il matrimonio di Federico Barbarossa con Beatrice di Borgogna (1157) segnò l'inizio della penetrazione degli ideali cavallereschi cantati dai trovatori nelle corti della Bassa Renania, della Baviera e del Tirolo.

I poeti-musicisti che, a partire dal 1170 circa, svolsero in alto-medio-tedesco i concetti dell'amore cortese furono fortemente influenzati dai modelli ideali e formali francesi. Il movimento artistico al quale essi diedero vita si chiamò *Minnesang* (da *Minne*, amore cortese, e *Sang*, canto); *Minnesänger* (cantori dell'amore cortese) fu sinonimo di trovatore e di troviero.

Le forme impiegate nel *Minnesang* hanno i loro modelli nella lirica provenzale: il *Lied* nella *cansó*, il *Leich* nel *lai*, lo *Spruch* forse nel *sirventès*, il *Tagelied* nell'*alba*.

Quanto alla forma, lo *Spruch* era composto da una sola strofa di struttura assai semplice. Una melodia sola serviva di solito per parecchi *Sprüche*.

Più complessa era la struttura del *Lied*, che si svolgeva in più strofe.

I più noti *Minnesänger* furono:

Wolfram von Eschenbach (1170 ca.-1220).

Walter von der Vogelweide (1170 ca.-1230), appartenente a una famiglia della bassa nobiltà, forse dell'Alto Adige. Apprese a Vienna l'arte del *Minnesang* e la fece conoscere in molte corti, viaggiando attraverso la Germania, l'Italia settentrionale e l'Ungheria.

Heinrich von Meissen, più conosciuto con l'appellativo di *Frauenlob* (lode delle dame) (m. 1318).

Tannhäuser (1220 ca.-1270), di modeste origini, che fu cantore errante in Europa, autore di *Lieder* e di *Leiche*.

L'INTERPRETAZIONE RITMICA: DIFFICOLTÀ E IPOTESI

I musicologi che si accingono a trascrivere le composizioni monodiche dei secoli XI-XIII devono affrontare l'arduo problema della scelta dei criteri da seguire per l'interpretazione ritmica.

I codici che conservano le monodie sacre (i drammi liturgici, le laude, le *cantígas*) e profane (i canzonieri dei trovatori, dei trovieri e dei *Minnesänger*) sono scritti in notazione quadrata su righe di quattro linee. Tale scrittura, come sappiamo, indica l'esatta altezza dei suoni, e quindi lo svolgimento melodico dei canti, ma non definisce il ritmo e la durata dei suoni.

Questo problema è stato affrontato, da più di un secolo a questa parte, da musicologi tedeschi (Hugo Riemann, Johann Baptist Beck, Friedrich Gennrich), francesi (Pierre Aubry), italiani (Antonio Restori, Fernando Liuzzi, Ugo Sesini, Raffaello Monterosso), spagnoli (Higinio Anglés) e altri, senza che siano state raggiunte soluzioni convincenti e accettabili.

Accingendosi a trascrivere le laude umbre, il Liuzzi osservò che l'unione di un testo verbale in versi e le note di una melodia esige l'adozione di un disegno ritmico. È la metrica dei versi e delle strofe che deve imporsi alla melodia? O invece le regole mensurali stabilite per le melodie devono prevalere sui ritmi verbali dei versi?

Le discussioni si svilupparono dapprima e soprattutto intorno all'interpretazione ritmica dei canti dei trovieri e dei trovatori, ma furono poi estese anche agli altri generi di cui si è parlato in questo capitolo.

All'inizio sembrò che la soluzione potesse consistere nell'applicare a queste composizioni la notazione modale: ma l'adozione dei modi ritmici da parte di diversi musicologi-trascrittori non portò mai a conclusioni univoche. Del pari si dimostrò insufficiente l'applicazione alle melodie della metrica del testo verbale. Si studiarono anche altre soluzioni: *"vi fu chi propose di attribuire alle note valori uguali e tradurle con il segno della croma; altri contemperarono gli schemi verbali con la spontaneità della ritmica testuale; qualcuno puntò sull'aspetto convergente della ritmica testuale e della natura della monodia"* (G. Cattin).

Più recentemente un musicologo olandese, Hendrick van der Werf, ha espresso la convinzione che i canti dei trovatori e dei trovieri fossero *"cantati o recitati nel ritmo in cui si potrebbe declamare la poesia senza la musica"*.

Il Trecento: L'Ars nova

LA SECOLARIZZAZIONE DELLA SOCIETÀ E DELLA CULTURA – LA MUSICA PROFANA

Fino a tutto il secolo XIII la società medioevale era stata governata dai principi del primato della religione e del trascendente sul temporale, del sacro sul profano. Dio, la Chiesa, la spiritualità religiosa erano al centro di una concezione unitaria di cui si alimentavano il pensiero filosofico e la cultura; essa influiva sulle vicende politiche ed era la fonte principale dell'ispirazione artistica e letteraria. Anche la musica, sia monodica sia polifonica, era destinata, con grande prevalenza, ai riti sacri e alle celebrazioni religiose.

Questa concezione del mondo arrivò a piena maturità durante il Duecento. In questo secolo furono fondati gli ordini francescano e domenicano, furono avviate le prime spedizioni missionarie per la conversione dell'Africa e dell'Asia. In questo secolo San Tommaso d'Aquino realizzò nella gigantesca *Summa* la confluenza di teologia e filosofia. Le più alte manifestazioni di questa visione del mondo e della storia furono anche le ultime; esse si riconoscono nella dottrina teocratica di papa Bonifacio VIII (1294-1303) che voleva lo Stato sottomesso alla Chiesa, e nella *Divina commedia* di Dante Alighieri (1265-1321), una delle massime espressioni della poesia di tutti i tempi. Dopo, il mondo mutò e rapidamente avanzò la secolarizzazione, cioè la laicizzazione della società e della cultura. Non la scristianizzazione, ma la distinzione tra la rivelazione divina e la ragione umana, la separazione tra la Chiesa e lo Stato, tra la religione e la scienza. Questo mutamento ebbe conseguenze in tutti i campi dell'umano operare a partire dai primi decenni del secolo XIV. In politica, caduto l'ideale dell'unità rappresentato dal Sacro Romano Impero, si andarono formando monarchie assolute fortemente centralizzate (Francia) o costellazioni di piccoli stati e signorie assolute e rivali fra loro (Italia). In campo sociale, al declino dell'aristocrazia feudale corrispose la crescita del potere economico e politico della classe media urbana.

Il distacco dal passato fu più rapido ed evidente nei campi dell'espressione letteraria e artistica. Se l'ispirazione religiosa aveva animato una parte notevole delle letterature in latino e nei volgari del Duecento, nelle opere del Trecento prevalse l'ispirazione profana. Alla *Divina commedia*, che aveva riassunto gli ideali della trascendenza medioevale, pochi decenni dopo si contrapposero, specchi dell'immanenza trecentesca, le novelle del *Decamerone* di Boccaccio e i *Racconti di Canterbury* di Chaucer. Nell'architettura, accanto alle cattedrali innalzate alla gloria di Dio, della Vergine e dei Santi, si costruirono palazzi per il conforto e la difesa dei potenti. Nella pittura, al formalismo di origine bizantina dei crocifissi di Cimabue subentrarono le storie raccontate con vivace naturalismo dal pennello di Giotto e dei suoi successori.

La stessa cosa avvenne per la musica: la produzione musicale sacra fu nel Trecento inferiore e meno importante delle creazioni profane. Influi su questo capovolgimento la crisi politica e religiosa che provocò il trasferimento della Curia papale da Roma nella città francese di Avignone. Ma notevole peso ebbero anche le critiche che si erano levate all'interno della Chiesa nei confronti della pratica contrappuntistica applicata ai brani del repertorio liturgico. Queste critiche avevano una duplice motivazione: il timore che la seduzione dell'artificio contrappuntistico a più voci distraesse i fedeli dall'attenzione al rito e alla preghiera, e la constatazione che, nell'intreccio delle voci, si perdeva l'intelligenza delle parole sacre e delle melodie gregoriane. Questa seconda critica risuonerà altre volte nei secoli, nei documenti papali e nelle disposizioni conciliari sulla musica sacra.

L'ARS NOVA FRANCESE

Quando scrissero i trattati *Ars novae musicae* (1319) e *Ars nova musicae* (1320), sia il matematico e astronomo dell'Università parigina Johannes de Muris sia Philippe de Vitry avevano compreso che si affacciavano tempi nuovi e nuove usanze musicali. *Ars nova* è da intendere nel significato medioevale: *ars* non voleva dire arte, ma tecnica, sistema, e *nova* era l'opposto di *antiqua*, una contrapposizione familiare nella filosofia del tempo, che l'aveva derivata dalla distinzione della Bibbia in Antico e Nuovo Testamento.

La novità della musica a più voci diffusa in Francia all'inizio del secolo XIV riguardava anzitutto la notazione: la pari dignità riconosciuta alla divisione imperfetta (*binaria*) dei valori rispetto alla divisione perfetta (*ternaria*), e l'aggiunta ai valori della notazione franconiana (*maxima*, *longa*, *brevis* e *semibrevis*) di quelli della *minima* e, più tardi, della *seminima*.

Un altro tratto caratteristico della produzione francese del secolo XIV, al quale si è già accennato, fu il prevalere di opere a destinazione profana.

La forma più importante fu ancora il mottetto, molto spesso elaborato secondo gli artifici del contrappunto. Il mottetto francese del Trecento e dell'inizio del Quattrocento ebbe funzioni celebrative, e come tale era eseguito in importanti cerimonie pubbliche; esprimeva lodi nei confronti di personaggi autorevoli o deplorazioni nei confronti di altri; fu spesso anche un documento politico o di denuncia morale. I testi poetici di molti mottetti sono al proposito assai eloquenti.

I mottetti dell'*Ars nova* francese erano a 3, meno frequentemente a 4 voci (*triplum*, *motetus*, *tenor* e *contratenor*). Il *tenor* si svolgeva, come nel secolo XIII, su un motivo del repertorio gregoriano, a valori larghi, mentre il *triplum* e il *motetus* eseguivano due testi poetici diversi, per lo più in francese. Molti mottetti erano *isoritmici*.

Il termine *isoritmia* fu coniato da un musicologo tedesco, Fr. Ludwig, per designare un'elaborata organizzazione ritmica del *tenor* e, se c'era, del *contratenor* di un mottetto. La tecnica dell'isoritmia consisteva nella combinazione di una melodia di origine gregoriana (*color*) impiegata come *cantus firmus*, con uno schema ritmico di più note e pause (*talea*) che nello svolgimento della me-

lodia-color era ripetuto più volte. Anche il *color* poteva essere ripetuto da capo, fino alla conclusione del mottetto.

Questa tecnica compositiva assicurava al mottetto una forte coesione e consentiva varietà al movimento melodico che si sviluppava nelle voci superiori.

color



Verbum i - ni-quum et do - lo - ro - sum ab - ho - mi - na - bi - tur Do-mi - nus...

talea



Esempio di tenor del mottetto isoritmico

"Detractor est/Qui secuntur castra/Verbum iniquum"
tratto dal *Roman de Fauvel*

Guillaume de Machaut

Diplomatico, poeta e musicista, Guillaume de Machaut fu il più importante compositore del secolo XIV e il primo della storia della musica europea.

La vita

Nacque intorno al 1300 in un villaggio della Champagne, nel nord della Francia. Ricevuti gli ordini sacri, nel 1323 entrò come segretario al servizio di Giovanni di Lussemburgo re di Boemia e lo seguì nelle campagne militari attraverso l'Europa.

Dopo la battaglia di Crécy contro gli inglesi (1346), nella quale Giovanni di Lussemburgo trovò la morte, Machaut passò al servizio della corte di Francia e del futuro re Carlo V.

Aveva ottenuto un canonicato presso la cattedrale di Reims e in questa città trascorse l'ultima parte della sua vita, dedicandosi alla poesia e alla composizione musicale. Morì nel 1377 a Reims.

Le opere

Machaut lasciò un'imponente produzione letteraria, in versi e in prosa, e 142 composizioni musicali, raccolte in 6 manoscritti elegantemente redatti e illustrati. Si ritiene che le composizioni musicali siano tutte posteriori al 1340.

La *Messa di Notre-Dame* a 4 voci fu la prima messa polifonica messa in musica da un solo compositore. Si ritiene che sia stata scritta intorno al 1360.

Il *Kyrie*, il *Sanctus*, l'*Agnus Dei* e l'*Ite missa est* sono nello stile del mottetto isoritmico, e si basano sui *cantus firmi* dei corrispondenti brani di messe gregoriana; il *Gloria* e il *Credo* (tranne il lungo "Amen", isoritmico) in quello del *conductus*. Alcuni passaggi della messa richiedono interventi strumentali.

(Il più antico esempio noto di un'intera messa in stile polifonico è la *Messa di Tournai* a 3 voci (1330 ca.), i cui brani furono composti da più musicisti).

23 *mottetti*, a 3-4 voci; 15 portano testi francesi (amorosi, cortesi), gli altri testi latini (argomenti encomiastici, politici).

Le melodie sono meno ornate di quelle dei *rondeaux* e delle *ballades*; i *tenor*, tratti in gran parte da temi liturgici, sono semplici e lineari. La struttura isoritmica, applicata al *tenor* e spesso anche al *contratenor*, rivela la grande maestria del compositore.

18 *lais* (*lais notées*), due dei quali in forma di canone.

33 *virelais* (Machaut li chiamò *chansons balladées*), formati da 3 strofe e da un ritornello che precede la prima strofa e le segue tutte. Alcuni sono a 2, altri a 3 voci, con *tenor* assai semplici e di carattere strumentale.

21 *rondeaux* a 2, 3, 4 voci, su testi poetici costituiti da ottave di ottonari. Di solito il testo è cantato dalla voce superiore; *tenor* e *contratenor* sono di carattere strumentale.

42 *ballades* (che l'autore chiama *ballades notées*) a 2, 3, 4 voci. Non erano destinate alla danza; lo stile vocale è simile a quello del *rondeau*.

Una *complainte* (*complainte notée*), una *chanson royale*, l'*Hoquetus David* a 3 voci, probabilmente strumentale.

Altri compositori francesi

Un gruppo importante di composizioni dell'inizio del secolo XIV è costituita dai circa 160 brani musicali, la maggior parte anonimi, inseriti nel *Roman de Fauvel*, un poema allegorico-satirico scritto intorno al 1316. Oltre a 33 mottetti a 3 parti, vi sono dei *conductus*, dei *lai* e altre forme.

Compositori di quest'epoca furono Jehannot de l'Escurel, Chaillou de Pestain e Philippe de Vitry.

Ecclesiastico e diplomatico, compositore e teorico, poi vescovo di Meaux, Philippe de Vitry fu poeta assai apprezzato e lodato anche dal Petrarca. Ci rimangono di lui una quindicina di mottetti, 5 dei quali aggiunti al *Roman de Fauvel*.

Operarono nella seconda metà del secolo tra altri Jean Vaillant, Pierre des Molins, Solage, Philippus de Caserta.

L'ARS NOVA ITALIANA

Come si è visto, dalle origini al Trecento la polifonia si sviluppò in prevalenza a Parigi e in Francia.

In Italia e in altre parti d'Europa la tecnica di elaborazione del contrappunto e della notazione si era fermata ad un grado di sviluppo elementare. Studi recenti hanno messo in luce che nelle cappelle musicali delle nostre cattedrali la pratica polifonica sacra durante il secolo XIII consisteva nel *cantus planus binatim*: una melodia del repertorio liturgico era accompagnata da un'altra melodia, improvvisata o scritta. Le due voci procedevano nota contro nota, a ritmo libero.

Si ritiene che verso la fine del secolo XIII l'influsso della cultura francese nell'Italia settentrionale abbia contribuito a sviluppare la creazione polifonica. È impensabile che, senza un precedente periodo di diffusa assimilazione ed elaborazione, lo studioso padovano Marchetto potesse redigere un trattato di notazione mensurale quale è il *Pomerium in arte musicae mensuratae* (1321-1326), articolato e insieme autonomo rispetto ai contemporanei trattati francesi del Vitry e del Muris.

L'influsso francese si rivela anche nelle composizioni dei pochi mottetti latini aventi intento celebrativo. Uno di essi (*Ave regina coelorum/Mater innocentiae*) fu composto da Marchetto ed eseguito per l'inaugurazione a Padova, nel 1305, della Cappella degli Scrovegni affrescata da Giotto. La composizione di mottetti latini celebrativi, da eseguire in occasione di pubbliche festività, fu coltivata sporadicamente nel Veneto e soprattutto nella basilica di S. Marco a Venezia durante l'intero secolo XIV e oltre, fino al XVI.

La produzione polifonica sacra fu assai scarsa durante la nostra Ars nova. La quasi totalità della produzione infatti è profana, e ciò nonostante che la maggior parte dei compositori appartenesse ad ordini ecclesiastici.

Le principali fonti musicali dell'Ars nova italiana sono sei codici, tra cui il Panciatichiano 26 (Biblioteca nazionale di Firenze), che contiene 151 composizioni e il Reina 6771 (Biblioteca nazionale di Parigi), che contiene 104 composizioni.

Di epoca più tarda è il famoso cod. Squarcialupi della Biblioteca mediceo-laurenziana di Firenze, compilato verso il 1420. Esso prende il nome da quello del primo proprietario, il fiorentino Antonio Squarcialupi, che fu organista di Lorenzo il Magnifico. Di raffinata fattura, con preziose miniature e scrittura accurata, contiene 352 composizioni a 2 e a 3 voci dei 12 più reputati compositori.

L'ambiente culturale

L'Ars nova italiana crebbe al di fuori delle cattedrali e delle istituzioni ecclesiastiche. I centri di sviluppo furono alcune importanti corti settentrionali – quella degli Scaligeri a Verona e a Padova, quella dei Visconti a Milano, quella dei Carraresi a Padova – e alcuni circoli di cultura laica e borghese, attivi

specialmente a Bologna, città universitaria di rinomanza europea, e a Firenze che fu la più importante città del nostro Trecento musicale, oltre che il maggior centro letterario e artistico.

L'ambiente nel quale si formò e crebbe l'Ars nova italiana fu quello della nuova cultura volgare, la cultura cioè che aveva dato evidenti segnali con la poesia del Dolce stil novo e con la pittura di Giotto. Per la comprensione del movimento musicale arsnovistico sono perciò utili le testimonianze fornite dalla letteratura in volgare del tempo, specialmente dalla novellistica e dalla poesia per musica.

La fonte letteraria primaria, in ordine cronologico, fu *Il Decamerone* di Giovanni Boccaccio. La lieta brigata di dieci giovani donne e uomini che lo scrittore immaginò rifugiati in una villa fuori Firenze per sfuggire alla peste che nel 1348 aveva colpito la città e l'Europa, concludeva le sue giornate mettendosi "a cantare e suonare e carolare" cioè danzare. Boccaccio si dilunga su questi trattenimenti musicali, e le sue descrizioni forniscono notizie preziose. Altrettanto utili notizie su usi, ambienti e forme poetico-musicali si trovano in altre raccolte di novelle:

- nel *Pecorone* di ser Giovanni fiorentino, i cui racconti sono inframmezzati dal canto di amoroze ballate;
- nelle *Novelle* di Giovanni Sercambi (1374) il quale tra l'altro cita titoli e autori dei madrigali e delle ballate che erano eseguiti dall'immaginaria brigata dei suoi novellatori;
- nel *Paradiso degli Alberti* di Giovanni da Prato (1389) i cui racconti sono alternati da esecuzioni musicali e vi appare, come narratore, il più grande musicista italiano del secolo, Francesco Landino.

La "poesia per musica" fu un vero e proprio genere della poesia volgare del Trecento. Comprendevo madrigali, cacce e ballate, scritte per essere "intonate", cioè poste in musica.

Il genere riscosse fortuna in una società – scrisse il Sapegno – "che anelava a tradurre il suo prestigio e la sua ricchezza in termini di eleganza e di squisito comportamento".

Il maggiore fra i poeti per musica fu Franco Sacchetti, rimatore e novelliere (1332-1400). Tra le sue *Rime* si trovano alcuni tra i più perfetti esempi di poesie per musica, ricche di grazia e di fantasia: le ballate *O vaghe montanine pastorelle* e *Innamorato pruno* e la caccia *Passando col pensier per un boschetto*.

Dopo Sacchetti si ricordano il nobile fiorentino Niccolò Soldanieri, esule, autore di una settantina tra ballate, cacce e madrigali, Alessio di Guido Donati, il bolognese Matteo Grifoni. Ma rime per musica si trovano anche nelle opere poetiche del Petrarca, di Boccaccio e di Cino Rinuccini.

Le forme e i compositori

Lo stile delle composizioni dell'Ars nova italiana differisce nettamente da quello della coeva produzione francese. Nelle musiche d'oltralpe è sempre presente un disegno costruttivo che governa gli elementi strutturali. Invece nelle composizioni italiane c'è maggior libertà, distesa scansione melodica, fluidità ritmica. Questi tratti sono comuni ai madrigali, alle cacce, alle ballate.

Madrigali

Ebbero gran voga soprattutto nel primo periodo dell'Ars nova e sono abbondantemente citati nei trattati delle forme poetico-musicali di Francesco da Barberino, Antonio da Tempo e Gidino da Sommacampagna.

La struttura poetica era la seguente: 2 o 3 terzine di endecasillabi con lo stesso ordine di rime erano seguite da un *ritornello* di 2 endecasillabi a rima baciata.

I madrigali erano per lo più a 2 voci, poi anche a 3; sia la voce superiore (*cantus*) sia l'inferiore (*tenor*) erano di solito eseguite da cantori, ma ciò non escludeva raddoppi strumentali. La musica della prima terzina era ripetuta nella seconda (e terza) terzina; diversa era la musica del ritornello. Caratteristici erano l'inizio e la conclusione di ogni verso, di stile melismatico, che inquadravano sezioni con svolgimento più scandito.

<i>Non al suo amante più Diana piacque</i>]	A
<i>quando per tal ventura tutta ignuda</i>		
<i>la vide in mezzo de le gelide acque,</i>		
<i>ch'a me la pastorella alpestra e cruda</i>]	A
<i>posta a bagnar un leggiadretto velo</i>		
<i>ch'a l'aura il vago e biondo capel chiude;</i>		
<i>tal che mi fece, or quand'egli arde il cielo</i>]	B
<i>tutto tremar d'un amoroso gelo.</i>		

(madrigale di Petrarca posto in musica
da Jacopo da Bologna)

Caccia

È un canone a 2 voci all'unisono, sostenute da un *tenor* strumentale. Non ha una forma metrica prestabilita; spesso è conclusa da un ritornello strumentale simile a quello del madrigale.

I testi trattavano spesso scene di caccia, di pesca, di mercato e di gioco che giustificavano gli effetti d'eco, ripetizioni, onomatopee.

Ballata

Fu la forma più evoluta e matura dell'Ars nova italiana, e predominò nella produzione a partire dalla metà del secolo XIV.

La struttura poetica della ballata era la seguente: *ripresa* di 2 versi endecasillabi; 2 *piedi* (o mutazioni) di 2 versi endecasillabi ciascuno, con identiche rime; una *volta* uguale alla ripresa, di 2 versi; il primo di essi rima con l'ultimo verso del secondo piede; il secondo rima con il primo della ripresa. Si ripete la ripresa da capo.

Gli episodi musicali sono due: su A si eseguono le riprese e la volta, su B i piedi.

Le ballate erano a 2 o a 3 voci: *cantus*, *tenor* (e *contratenor*), tutte eseguite vocalmente, anche se era consuetudine far intervenire gli strumenti, come rinforzo o in sostituzione delle voci inferiori.

<i>Benché ora piova, pur buon tempo aspetto</i>]	ripresa	A
<i>al mio cammin, e perciò non m'affretto.</i>			

<i>Ogni cosa per ordin'ha suo tempo, ma pur un tempo non ha ogni cosa:</i>]	piede I	B
<i>donna leggiadra nel suo giovin tempo agli occhi di ciascuno par graziosa,</i>]	piede II	B
<i>così vecchiezza la rende noiosa al guardo di chi più n'avea diletto.</i>]	volta	A
<i>Benché ora piova ecc.</i>]	ripresa	A

(ballata, forse di F. Landino, messa in musica dal Landino stesso)

Nella fase iniziale l'Ars nova si affermò soprattutto nell'Italia settentrionale. Presso le corti degli Scaligeri e dei Visconti furono attivi Jacopo da Bologna e Giovanni da Firenze.

Nella fase successiva, che ebbe il suo centro in Firenze, operarono tra altri Gherardello, Donato da Cascia, Nicolò del Preposto da Perugia, ma soprattutto

Francesco Landino (Fiesole 1325-Firenze 1397). Chiamato anche "Francesco degli Organi", era celebrato tra i contemporanei, oltre che per la grande perizia di esecutore su ogni tipo di strumento, per la cultura filosofica e poetica. Fu in rapporto con gli intellettuali fiorentini, con le corti dell'Italia settentrionale e visse qualche tempo a Venezia dove Pietro Lusignano, re di Cipro, lo incoronò di alloro.

Si conservano di lui: 12 madrigali a 2 e a 3 voci, una caccia, 140 ballate a 2 e a 3 voci. Molti testi poetici sono di sua composizione.

Il meglio di sé Landino lo diede nelle ballate a 2 voci, di stile melismatico, e in quelle a 3 voci nelle quali i passi melismatici si alternano ad andamenti sillabici, con risultati di grande varietà melodica e libertà ritmica.

Nella fase finale dell'Ars nova italiana (che coincide con il primo ventennio del secolo XV) si distinsero Bartolino da Padova, Matteo da Perugia, Zaccaria e Giovanni da Genova. Con il ritorno del papato da Avignone a Roma e negli anni dello Scisma d'Occidente furono frequenti gli arrivi in Italia di cantori stranieri, e ciò favorì l'espandersi dello stile manierista francese, a fianco delle ultime affermazioni dello stile italiano.

La decadenza dell'Ars nova italiana e la sua eclissi furono causate dalle mutate condizioni della vita culturale, fattasi più sensibile alle influenze d'Olttralpe.

Il musicista che sanzionò questa conclusione fu il compositore e teorico vallone Johannes Ciconia, nato a Liegi nel 1335 ca. e dal 1403 *cantore* della cattedrale di Padova dove morì nel 1411. Esperto degli artifici del manierismo francese, nel breve periodo trascorso nel Veneto egli fu influenzato dallo stile italiano.

GLI STRUMENTI DEL MEDIOEVO E LA MUSICA STRUMENTALE

Le testimonianze letterarie in prosa e in poesia, le pitture e le sculture, a partire dal secolo XII abbondano di riferimenti, descrizioni e raffigurazioni di strumenti musicali. Questo fatto sembra in contraddizione con la natura delle composizioni musicali conservate dai codici; sacre e profane, monodiche e polifoniche, esse sono scritte per voci.

Contraddizione non c'è, invece, perché una parte notevole delle musiche del tempo, nella pratica quotidiana, erano eseguite sia da cantori sia da strumentisti. Questi ultimi potevano intervenire in diverse maniere: raddoppiavano le voci di una composizione, e in alcuni casi le sostituivano, in parte o tutte; eseguivano il *tenor* e il *contratenor*, in special modo quelli scritti a valori lunghi.

Questo uso non può facilmente accordarsi con la nostra concezione della musica, che si basa sul riconoscimento delle individualità timbriche e delle peculiarità dei vari strumenti, ma il pensiero estetico del Medioevo in ciò era molto diverso dal nostro. Un musicista, quando scriveva una composizione, la pensava per l'esecuzione vocale e in rapporto al testo che la accompagnava, ma riteneva legittimo e pacifico che la si eseguisse altrimenti.

Così si spiega perché, prima del secolo XVI, fossero pochissimi i manoscritti contenenti composizioni destinate all'esecuzione strumentale. L'elenco dei principali codici è assai breve.

Il più antico è un manoscritto del Trecento conservato al British Museum, contenente una ventina di danze in stesura monodica, soprattutto *estampies* francesi e saltarelli. Dello stesso secolo è il Robertsbridge Codex inglese, il più antico manoscritto che contiene musiche per strumento da tasto: *estampies* e trascrizioni di due mottetti del *Roman de Fauvel*.

Pure per strumenti da tasto sono le composizioni comprese nel quattrocentesco Codice di Faenza, chiamato anche Codice Bonadies. Esso contiene musiche dell'Ars nova francese e italiana, trascritte a due parti con "passaggi", e alcuni versetti di *Kyrie* e di *Gloria* gregoriani.

Le fonti più autorevoli per la conoscenza della musica strumentale e degli strumenti del Medioevo sono un trattato di Johannes de Grocheo e il *Tractatus de musica* di Girolamo di Moravia (metà del sec. XIII).

Lo strumento più importante fu l'organo. Reintrodotta in Europa da Bisanzio nel 757 d.C., dal IX secolo fu usato nelle chiese, e divenne lo strumento liturgico per eccellenza. L'iconografia dei secoli XIII-XV raffigura due diversi tipi di organi:

il *portativo*, piccolo strumento provvisto di un numero limitato di canne che si tiene sulle ginocchia e si suona con la mano destra mentre la sinistra aziona il mantice; e il *positivo*, di maggiori proporzioni, ma ancora privo di pedaliera. Usato in chiesa o in casa, si suonava a due mani perché il mantice era azionato da altra persona.

Tra gli strumenti a corda si devono ricordare lo scacchiere (o *eschiquier*) a corde percosse, precursore del clavicordo, e il salterio a corde pizzicate; da esso si fa derivare il clavicembalo.

Tra gli strumenti ad arco il più antico era la *crotta*, o *rotta*; il più diffuso la *viella*. Fornita solitamente di 5 corde, ad accordatura non fissa, si suonava con un arco ricurvo ed era lo strumento preferito dai trovatori. Altri strumenti ad arco erano la ribeca e la giga.

Tra gli strumenti a fiato si citano: la tromba, che produceva la serie naturale dei suoni; il cornetto in legno, munito di fori che permettevano l'esecuzione della scala cromatica; i flauti dritti e traversi.

Erano anche diffusi l'arpa e vari tipi di strumenti a percussione.

Il Quattrocento: Le scuole nordiche del contrappunto

LO SVILUPPO DEL CONTRAPPUNTO

La guerra dei Cent'Anni (1339-1453) trasformò la Francia in un campo di battaglia sul quale combatterono con alterna fortuna i francesi contro gli inglesi e i loro alleati, il duca di Borgogna e le città della Fiandra. Le conseguenze della lunga guerra si ripercossero sull'economia e sulla cultura francese; e anche la creazione musicale, dopo alcuni secoli di primato, subì una lunga eclissi. Contemporaneamente era giunto a naturale conclusione in Italia il movimento poetico-musicale che aveva prodotto l'Ars nova.

Il baricentro dell'arte musicale si spostò più a nord: in Inghilterra, ma specialmente in Borgogna e poi nella Fiandra. Nel secolo XV il canto figurato e il contrappunto conobbero una vasta diffusione, sia nelle chiese delle principali città, sia presso le maggiori corti. Crebbe nuovamente l'importanza della produzione sacra; si affermarono le *cappelle musicali* che a poco a poco sostituirono le *scholae* anche nell'usuale pratica del canto gregoriano; si affermò il ruolo professionale del musicista, cantore e compositore.

Lo sviluppo della tecnica contrappuntistica fu favorito dall'affermarsi di uno stile compositivo internazionale, e da procedimenti unificati di composizione.

Le cappelle musicali e i cantori

L'esecuzione delle composizioni a più voci presentava ormai difficoltà rilevanti che solo i complessi formati da *cantori professionisti* erano in grado di affrontare. Questa nuova esigenza favorì l'istituzione di *cappelle musicali* nelle basiliche e nelle cattedrali di molte città della cristianità, ma anche di quelle che regnanti e principi istituirono all'interno delle loro corti.

Sembra che uno dei primi modelli sia stata la cappella fondata ad Avignone verso la metà del secolo XIV per il servizio del culto del papa e formata da cantori francesi e fiamminghi; dopo il ritorno in Italia della curia papale, la cappella fu trasferita a Roma dove ebbe nuovo rigoglio a partire dal 1420. La moltiplicazione delle cappelle musicali nel secolo XV e all'inizio del XVI e l'alta maestria esecutiva raggiunta da alcune di esse grazie alla presenza di cantori illustri sono da riferire anche alla diffusa convinzione che il livello artistico riflettesse lo splendore e la potenza dei vari prelati, vescovi e principi, allo stesso modo delle chiese, dei palazzi, delle opere di scultura e di pittura che essi commissionavano ad architetti ed artisti affermati.

Centri di formazione famosi per la bravura dei loro cantori furono, dalla seconda metà del secolo, le cappelle musicali di Borgogna e della Fiandra. Fino all'inizio del Seicento i cantori fiamminghi furono ambiti e ricercati dalle cappelle delle cattedrali e delle corti di Francia, di Germania, di Spagna e soprattutto d'Italia.

Quella di cantore era diventata una professione: la prima professione musicale, in senso moderno, della storia. Pure i compositori si formavano nell'ambito di una cappella, incominciando come cantori.

Anche se molti di loro avevano conseguito gli ordini sacri e godevano di benefici ecclesiastici, di fatto i cantori svolgevano l'attività di musicista come mestiere a tempo pieno. Percepivano uno stipendio per "*cantar e biscantar*", cioè eseguire durante le funzioni sacre sia la musica piana sia la figurata; potevano trasferirsi al servizio di altre cappelle in altre città perché attratti dal desiderio di nuove esperienze artistiche, o di maggiori guadagni, o di entrambi.

I cantori erano guidati da un *maestro di cappella* (di solito compositore), e dovevano anche collaborare alla istruzione dei giovani *putti* e chierici che a loro volta sarebbero diventati cantori.

Gli organici delle cappelle di solito non erano inferiori a 10 né superiori a 20 cantori, e subivano le vicende alterne imposte dalla situazione finanziaria delle amministrazioni capitolari o delle casse dei principi.

STILI E FORME

L'affermazione del contrappunto imitato

La tecnica della composizione contrappuntistica che fu poi adottata dai massimi maestri della polifonia rinascimentale (tra cui Palestrina), barocca (tra cui Bach) e del nostro secolo (tra cui Schönberg) fu definita durante il secolo XV. Essa si basa sul principio dell'*imitazione*, libera o rigorosa, che contraddistingue l'elemento attivo capace di assicurare l'unità tematica delle composizioni.

Il *contrappunto imitato* consiste in questo: in una parte o voce di una composizione viene esposto un motivo o soggetto, chiamato *dux* o antecedente; lo stesso motivo o soggetto risponde, più o meno variato (*comes* o conseguente), in un'altra parte o voce. Il procedimento si può applicare ad alcune o a tutte le parti di una composizione polifonica.

L'*imitazione* è tuttora il principale artificio del contrappunto, e ne prevede diversi tipi. I principali sono: gli andamenti per moto retto o per moto contrario; retrogrado per moto retto o per moto contrario; per aumentazione o per diminuzione.

I maestri del secolo XV chiamavano l'imitazione *canone*, e questo termine aveva un significato più vasto di quello che gli conferiamo oggi. Oltre al canone, inteso nel senso tuttora attuale del termine (che però era chiamato *fuga*), erano impiegati sia il canone mensurale, sia il canone enigmatico.

Nel *canone mensurale* una stessa melodia era eseguita simultaneamente da più cantori, con ritmi e durate diversi, prescritti da differenti segni mensurali.

Per esempio, l'*Agnus Dei* della Missa "*L'homme armé*" di Pierre de La Rue è un canone mensurale a quattro voci: "Fuga quatuor vocum ex unica". Il *cantus* esegue la melodia in tempo imperfetto diminuito, l'*altus* in tempo perfetto, il *tenor* in proporzione diminuita, il *bassus* in tempo imperfetto.

Nei *canoni enigmatici* si esponeva solo il motivo o soggetto musicale che aveva funzione di *dux* o antecedente, mentre la risposta (*comes* o conseguente) non era espressa dalla notazione, ma celata sotto un indovinello da risolvere.

I canoni enigmatici sono i prodotti di quella concezione intellettualistica la quale, nel periodo del passaggio dal Medioevo al Rinascimento, portò ad estreme conseguenze la voga e il gusto per gli artifici e i simboli.

Un lungo elenco di canoni enigmatici fu pubblicato da padre G.B. Martini nel suo *Esemplare ossia Saggio fondamentale pratico di contrappunto* (1774-75). Il dotto frate bolognese li aveva estratti da composizioni e da trattati dei secoli XVI e XVII. Riportiamo, per chiarire meglio il concetto, alcuni *Motti o Enigmi* e la loro spiegazione.

Motti o Enigmi

Clama ne cesses
Ocia dant vicia
Fuge morulas
e altri.

Nescit vox missa reverti
Semper contrarius esto
Cancrizat, vel more haebreorum
e altri.

Omne trinum perfectum
Trinitas et unitas
Trinitate in unitate veneremur
e altri.

Crescit (o decrescit) in Duplo
(in Triplo ecc.)

Nigra sum sed formosa
Caecus non iudicat de colore

De minimis non curat praetor.

ecc. ecc.

Loro spiegazione

“Il conseguente, cioè la parte che risponde, traslascia le pause dell’antecedente e segue a cantare le sole note.”

“Dal conseguente dobbiamo cavare altre due parti: l’una che comincia dalla prima nota dell’antecedente e procede ordinariamente fino alla fine; l’altra comincia dall’ultima nota dell’antecedente e prosegue indietro fino alla prima nota.”

“Dal conseguente si ricavano due conseguenti affinché si formi il canone a 3 voci, il quale per lo più suol essere all’unisono o all’ottava.”

“Il conseguente deve raddoppiare o triplicare ecc., il valore delle figure, o diminuirlo la metà, o due terzi ecc.”

“Il conseguente deve cantare le note nere come se fossero bianche.”

“Non si cantano dal conseguente, benché scritte nell’antecedente, né le minime né le semiminime.”

Messe, mottetti, chansons

Si è detto che nel secolo XIV era cresciuta, in Francia e in Italia, l’importanza delle composizioni polifoniche profane. Lo sviluppo di cappelle musicali nelle cattedrali di molte città dell’Europa occidentale durante il secolo XV portò alla crescita, di numero e di importanza, delle composizioni sacre, particolarmente le messe e i mottetti, mentre nelle *chansons* confluirono tutti, o quasi, i generi profani. Lo sviluppo della scrittura contrappuntistica, che si avviava a raggiungere un bilanciato equilibrio tra le voci, portò alla disposizione a quattro parti delle composizioni, che coesistette con quella a tre. Nacque così il tipo di composizione a 4 parti vocali (*cantus*, o *discantus* o *superius*, da cui

poi soprano; *contratenor altus* poi semplicemente *altus*, da cui contralto; *tenor*, tenore; *contratenor bassus* poi semplicemente *bassus*, da cui basso) che diventò lo schema di scrittura polifonica valido per secoli.

La *missa* si affermò definitivamente come la forma più ampia e articolata di composizione polifonica per merito di Dufay e dei maestri delle generazioni successive alla sua.

Il problema di fronte al quale si trovavano allora i compositori era quello di dare unità e coerenza formale alle cinque parti dell'Ordinario di una messa polifonica; lo risolsero impiegando uno stesso *cantus firmus* per tutte le parti della stessa messa. Esso fungeva quindi da *tenor* (inizialmente a valori larghi) per i cinque brani della messa e le dava il titolo.

Spesso il *cantus firmus* era di origine liturgica, ed era scelto da una melodia gregoriana del Graduale: *Missa "Caput"*, *Missa "Ecce ancilla Domini"*, *Missa "Ave regina coelorum"* (tutte di Dufay); altre volte esso era la melodia di una canzone profana, per esempio *Missa "Se la face ay pale"* (se ho il volto pallido; anch'essa di Dufay) o il tema famoso de *L'homme armé* che fu assunto come *cantus firmus* da molti importanti compositori del XV e del XVI secolo per le messe che portano questo titolo.

C'erano però anche messe con *tenor* di libera invenzione, che traevano il titolo dalla tonalità; o congegnato altrimenti, come fece per alcune messe Josquin des Prèz.

All'inizio del secolo XV il *mottetto* era una forma comune alla produzione sacra e a quella profana (per occasioni celebrative e simili), a 3 o a 4 voci.

Presto scomparve il procedimento dell'isoritmia, e al *tenor* furono assegnate melodie – d'origine gregoriana prima, poi d'invenzione – di cui si percepiva chiaramente lo svolgimento. Si unificarono i testi letterari in uno solo, e finirono per prevalere i testi sacri in latino, spesso tratti dai libri liturgici. Alla fine del secolo XV il mottetto era diventato esclusivamente una forma della polifonia sacra cantata durante le cerimonie del culto. Sotto l'aspetto formale, il mottetto era organizzato come una successione di più brani concatenati, in ognuno dei quali era sviluppata una frase del testo letterario.

Nella *chanson* confluirono le precedenti forme profane di contenuto amoroso e con il testo in lingua francese: il *rondeau*, la *ballade*, il *virelai*. Di solito la *chanson* era a 3 voci: *cantus*, *contratenor* e *tenor*.

Nelle esecuzioni di composizioni sacre, e ancor più di quelle profane, venivano comunemente usati strumenti musicali, a rinforzo o in sostituzione delle voci.

LA SCUOLA POLIFONICA INGLESE

A partire dal secolo XII in Inghilterra si era venuta affermando una scuola che adottava procedimenti contrappuntistici differenti da quelli continentali; essi si caratterizzavano per l'impiego di procedimenti paralleli di terze e di seste.

Furono i teorici inglesi dell'inizio del secolo XIV a riconoscere come consonanti gli intervalli di terza, gli stessi che erano impiegati in uno dei più antichi monumenti della polifonia inglese, l'*Inno a San Magno*, patrono delle isole Orcadi, a due voci (*gymel*).

Nel secolo XIV le composizioni inglesi (*conductus* e mottetti soprattutto) erano per lo più a 3 parti e muovevano per intervalli paralleli di terze e di seste intercalati, soprattutto nelle cadenze, da intervalli di ottava.

Il più noto esempio della produzione inglese di questo secolo è la *rota* (cioè canone) *Sumer is icumen in* (l'estate è venuta) a 4 voci, sostenuta da un *pes* ostinato a 2 voci. Oltre al testo profano in inglese la composizione, che risale al 1240 circa, porta un testo sacro in lingua latina.

Le vicende militari favorevoli all'Inghilterra durante diverse fasi della guerra dei Cent'Anni portarono al di qua della Manica molti musicisti inglesi: è indicativo il fatto che le loro composizioni siano conservate soprattutto in manoscritti continentali. Questi musicisti nei primi decenni del secolo XV fecero conoscere il "discanto inglese" a terze e seste; esso ebbe molta fortuna, fu adottato, ma con il *cantus firmus* alla voce superiore, e prese il nome di *faux-bourdon* (falso bordone).

Il compositore inglese più famoso fu **John Dunstable** (1380 ca.-Londra, 1453).

Matematico e astronomo oltre che musicista, fu membro della cappella del fratello del re Enrico V, il duca di Bedford (capo degli eserciti inglesi in Francia) e canonico nella cattedrale di Hereford.

Ci rimangono di lui circa 60 composizioni a 3-4 voci, prevalentemente sacre: 2 messe, brani di messe, mottetti, *chansons* e il noto *O rosa bella* su poesia di Leonardo Giustinian.

Dunstable esercitò un profondo e duraturo influsso sui compositori della sua epoca, sia inglesi che continentali: Dufay, Binchois, Busnois, Ockeghem, tanto che alcuni lo considerarono il primo musicista del Rinascimento.

LA SCUOLA BORGOGNONA

Nei decenni intorno alla metà del secolo acquistarono importanza alcuni compositori che si è soliti indicare con il nome collettivo di Scuola borgognona perché il centro, reale ed ideale, della loro attività erano le cappelle musicali dei duchi di Borgogna.

Benché fosse feudatario del re di Francia, dopo la metà del XIV secolo il duca di Borgogna Filippo l'Ardito acquistò crescente potere e allargò il suo dominio fino a sottomettere regioni della Francia nord-occidentale e dell'attuale Belgio. L'espansione fu proseguita dai suoi successori, Giovanni Senza Terra e Filippo il Buono, i quali fecero del ducato di Borgogna un vasto regno indipendente che trasse vantaggi dalla guerra fra i re di Francia e di Inghilterra e fecero fiorire il commercio e le arti. Dopo la sconfitta e la morte del duca Carlo il Temerario (1477), il re Carlo VIII annetté alla Francia il ducato di Borgogna.

Il mecenatismo di Filippo il Buono, tra il 1420 e il 1467, fece della cappella musicale borgognona la più splendida e ammirata d'Europa. I suoi principali esponenti furono Guillaume Dufay e Gilles Binchois.

Guillaume Dufay nacque intorno al 1400 nell'Hainaut, ai confini tra la Francia e il Belgio, allora dominio del ducato di Borgogna, e morì nel 1474 a Cambrai.

Entrato come cantore nella cappella della cattedrale di Cambrai, fu ordinato sacerdote nel 1420; canonico della cattedrale di Cambrai dal 1436, fu il più eminente e celebrato musicista del suo tempo.

Ebbe vita movimentata, ricercato e richiesto per il servizio presso le principali cappelle e i più illustri principi del tempo. Tra il 1420 e il 1437 visse in Italia, al servizio dei Malatesta di Rimini e della cappella papale, poi alla corte dei Savoia. Con la cappella del duca di Borgogna pare abbia avuto solo saltuari rapporti.

Compose:

- 9 messe a 3-4 voci, la maggior parte su tenor: *Se la face ay pale*; *L'homme armé*; *Ecce ancilla Domini*;
- 19 mottetti (assai celebrato *Nuper rosarum flores*, composto per l'inaugurazione della cattedrale di Santa Maria del Fiore di Firenze, 1436);
- 52 composizioni liturgiche varie;
- 94 *chansons* a 3 voci, la maggior parte su testi francesi, altre in latino o in italiano (*Adieu m'amour*, *Resveillez vous*, *Dona i ardenti ray*, sulla prima stanza della canzone alla Vergine del Petrarca).

Formatosi in una delle cappelle più celebrate della sua epoca, arricchitosi a contatto con lo stile musicale italiano, nutrito di vaste esperienze culturali, nella musica del suo secolo Dufay occupò il posto di protagonista.

Assimilò e fuse le esperienze delle polifonie francese, italiana e inglese sulle quali si basò la definizione di quello stile internazionale che sarebbe poi stato accolto e ulteriormente sviluppato dai musicisti fiamminghi.

La forza della sua personalità si rivelò in tutti i generi trattati, ma la sua personalità innovatrice si impose soprattutto nelle messe.

Dufay fu il primo compositore che superò le angolosità e le asprezze "gotiche" del contrappunto tardo-medioevale, esprimendosi in uno stile di maggior naturalezza melodica.

Importanti compositori della scuola borgognona furono anche:

Gilles Binchois (1400 ca.-1460), cantore della cappella di Filippo il Buono, autore di brani di messe e di mottetti, ma particolarmente stimato per le *chansons*;

Antoine Busnois (morto nel 1492), che fu cantore al servizio di Carlo il Temerario fino alla sua morte, autore di 3 messe a 4 voci, di mottetti e di oltre 60 *chansons* assai apprezzate dai contemporanei.

Un numero alto di composizioni delle scuole inglese e borgognona è raccolto in manoscritti dell'Italia settentrionale. La fonte più importante è costituita da 7

codici conservati a Trento nel Castello del Buon Consiglio (i *Codici di Trento*), i quali contengono complessivamente quasi 2000 composizioni.

I MAESTRI FIAMMINGHI, DA OCKEGHEM A JOSQUIN DES PRÈZ

I compositori e i cantori fiamminghi

Con il nome di “fiamminghi” si indicano genericamente i musicisti dei secoli XV e XVI che nacquero e si formarono nelle cappelle musicali delle città della Fiandra, regione che corrisponde alle province centro-meridionali dell’Olanda e del Belgio di oggi e ad alcune province settentrionali della Francia.

A partire dal secolo XIV le grandi città di questa regione (Anversa, Cambrai, Bruges, Tournai, eccetera), grazie al fiorire dell’industria, soprattutto laniera e delle attività commerciali, avevano conquistato un benessere economico che venne ulteriormente accresciuto durante la lunga alleanza con i re d’Inghilterra ai tempi della guerra dei Cent’Anni.

La favorevole condizione finanziaria di quelle città si specchiò nella costruzione delle cattedrali e, all’interno di esse, delle cappelle musicali al cui mantenimento provvedevano i più abbienti cittadini.

Le cappelle musicali della Fiandra divennero la culla e il vivaio dei più ricercati cantori e dei maggiori compositori. Esse furono inoltre i laboratori nei quali proseguì e si completò lo sviluppo dello *stile contrappuntistico imitato*, il quale si irraggiò di lì in tutte le cantorie d’Europa e fu il punto di riferimento dello stile compositivo, sia (e specialmente) nelle composizioni sacre – messe e mottetti – sia in quelle profane.

Durante questo periodo le cappelle musicali papale e delle principali cattedrali, al pari di quelle dell’Imperatore, del re di Francia, dei più nobili signori d’Italia, erano dirette da maestri fiamminghi e formate in massima parte da cantori fiamminghi; ed erano opera di compositori fiamminghi le messe, i mottetti, le *chansons* che si eseguivano.

Johannes Ockeghem

Il primo importante compositore dopo Guillaume Dufay fu **Johannes Ockeghem**, nato intorno al 1420 nella Fiandra orientale, morto a Tours nel 1495.

Cantore nella cattedrale di Anversa e di Moulins, a partire dal 1452 trascorse la sua vita in Francia, al servizio della cappella reale come cappellano e compositore. Fu tesoriere dell’abbazia di S. Martino a Tours, una carica di grande responsabilità e prestigio. La considerazione della quale egli godette presso i contemporanei si rispecchia in numerose testimonianze lasciate da poeti e da musicisti dopo la sua morte.

Non fu compositore particolarmente prolifico: 13 messe, di cui 8 a 4 voci (*Ecce ancilla Domini*, *L’homme armé...*), 10 mottetti, 20 *chansons*.

Ockeghem è ricordato come il più esperto dei compositori fiamminghi che svilupparono i più sottili artifici della scrittura canonica. Questa abilità egli manifestò in modi esemplari nella *Missa prolationum* (messa delle prolezioni, termine che designa i possibili differenti rapporti tra semibreve e minima), nella quale sono variamente combinate le indicazioni di tempo, e nella *Missa*

cuiusvis toni (messa nel tono che si vuole), la quale si può eseguire su qualsivoglia scala modale.

I valori musicali della sua opera fanno però passare in secondo piano la sua abilità di contrappuntista, ed essi sono oggi valutati più giustamente che in passato. Egli fu il primo compositore che sviluppò in modi articolati e vari il rapporto tra le quattro voci del tessuto polifonico vocale, preparando la strada a

Josquin des Prèz (Desprèz)

Nato nell'Hainaut (quindi conterraneo di Dufay) intorno al 1440, morto a Condé-sur-l'Escaut nel 1521, Josquin godette di immensa popolarità tra i contemporanei e fu ricordato a lungo anche quando le sue opere erano ormai uscite dal repertorio delle cappelle musicali.

Venne giovanissimo a Milano, cantore nella cappella del Duomo (1459) da cui passò al servizio del duca Gian Galeazzo Sforza (1472). Fu poi a Roma nella cappella pontificia (1486-1499) e contemporaneamente al servizio del cardinale Ascanio Sforza (e per questo fu anche chiamato Josquin d'Ascanio). Fu poi al servizio del re di Francia Luigi XII e, per un anno, alla corte di Ferrara.

Di Josquin si conservano 18 messe a 4 voci, 96 mottetti a 4-6 voci, tutti in latino e di contenuto sacro, e circa 70 composizioni vocali profane a 3-6 voci, la maggior parte su testi in francese di alto livello letterario (celebri, fra le altre, le *chansons* *Adieu mes amours*, *Faulte d'argent*), alcune in italiano (molto nota la frottola *El grillo é bon cantore*).

Le messe di Josquin sono di vario tipo:

- alcune su *cantus firmi* gregoriani (*Orbis factor*, *De beata virgine*, *Pange lingua* ecc.);
- altre del tipo cosiddetto “parodia”, la quale impiega materiali desunti da una preesistente composizione polifonica, ma combinati diversamente (per esempio, la *Missa Malheur me bat*, derivata dalla chanson di Ockeghem dello stesso titolo);
- altre su soggetto “cavato”, il cui *tenor* è desunto da una parola o frase (per esempio, il *tenor* della *Missa Hercules dux Ferrariae*, omaggio al duca Ercole d'Este, è formato dalle note dell'esacordo ricavate integrando le vocali del nome del dedicatario: *e u e u e a i e* diventano *re ut re ut re fa mi re*).

Josquin des Prèz fu una personalità centrale della musica polifonica vocale del Rinascimento. I teorici da Gaffurio al Glareano, gli scrittori dal Castiglione a Cosimo Bartoli (che lo paragonò a Michelangelo), i compositori dai suoi contemporanei a Palestrina, Lasso e Monteverdi, gli riconobbero una posizione di preminenza che andò ben al di là della notorietà conseguita dalle sue composizioni, anche dopo che l'invenzione della stampa musicale ebbe loro assicurato ampia diffusione.

Questa preminenza poggia anzitutto sulla grande maestria con la quale egli padroneggiava la tecnica contrappuntistica. Josquin adottò i procedimenti di scrittura dei suoi predecessori e li sviluppò, facendo anche spazio ad andamenti omoritmici ed accordali, per i quali fu influenzato dalle contemporanee forme popolari italiane, soprattutto le frottole.

Le sue composizioni si distinguono da quelle dei predecessori e dei contemporanei per la cura con la quale egli perseguì l'equilibrio delle strutture

compositive, ottenuto anche variando l'articolazione dei vari episodi nelle singole opere.

Ma il merito storico di Josquin è l'attenzione da lui posta, per la prima volta nella storia musicale, nello stabilire rapporti di coerenza espressiva tra il testo poetico o letterario e l'invenzione musicale. Nella sua produzione, da quella degli anni giovanili a quella della maturità, si avvertono una crescente attenzione nei confronti dei valori metrici, poetici e concettuali dei testi letterari assunti, e l'impegno a risolverli in musica. Da questo nuovo rapporto derivano la chiarezza della scrittura, l'equilibrio e la varietà delle forme, il lirismo dell'invenzione melodica.

Per questi meriti Josquin des Prèz è considerato il primo musicista del Rinascimento; l'integrazione espressiva tra la parola e il canto che egli per primo perseguì fu un principio al quale, in modi diversi, si rifecero i compositori europei della successiva generazione.

I loro contemporanei

Tra i compositori fiamminghi contemporanei di Ockeghem e di Josquin des Prèz emersero Obrecht, Isaac e Pierre de la Rue.

Jacob Obrecht (nato nel 1452 ca.-morto a Ferrara nel 1505).

Maestro di cappella a Cambrai, Bruges e Anversa, fu anche alla corte di Ferrara e in questa città morì di peste. Fu suo discepolo l'umanista Erasmo da Rotterdam.

Lasciò 26 messe, la maggior parte a 4 voci, 31 mottetti a 3-6 voci, 25 *chansons*.

Heinrich Isaac (nato nel 1450 ca.-morto a Firenze nel 1517).

Fu al servizio di Lorenzo il Magnifico a Firenze, successore dell'organista Squarcialupi, poi compositore dell'imperatore Massimiliano alle corti di Vienna e di Innsbruck.

Autore di numerosi canti profani in francese, in tedesco (il celebre *Innsbruck, ich muss dich lassen*, Innsbruck, devo lasciarti), in italiano (canti carnascialeschi), e di circa 30 messe, la sua fama è però legata al *Choralis Constantinus*, commissionatogli dalla chiesa di Costanza, un ampio ciclo di mottetti su testi del *Proprium Missae* per l'intero anno liturgico, poi completato dal suo allievo Ludwig Senfl.

Pierre de La Rue (nato forse a Tournai nel 1460 ca.-morto a Courtrai nel 1518).

Fu al servizio dell'arciduca Filippo il Bello, signore dei Paesi Bassi, e della reggente Margherita d'Austria a Malines.

Di lui rimangono 30 messe, assai apprezzate dai contemporanei, altrettanti mottetti e una quarantina di *chansons*.

Parte terza

Il Rinascimento

La polifonia sacra nel Cinquecento

IL CULMINE DEL RINASCIMENTO

Il vocabolo *Rinascimento* fu coniato intorno alla metà del secolo scorso da due grandi storici, Jules Michelet e Jacob Burckhardt, per indicare la civiltà artistica e il pensiero fioriti, prima in Italia e poi in altre parti d'Europa, nei secoli XV e XVI.

Nel nome è insito il concetto di rinascita: rinascita dell'architettura e della scultura classica le quali diventarono i modelli degli artisti di quest'epoca; rinascita, nelle nuove lingue europee, della poesia e del teatro greci e romani.

Ma questi modelli, oltre alle forme e agli stili del passato, proponevano anche un ideale di vita che faceva credito alle virtù umane e alla fortuna, opposto alla trascendenza e alla fede medioevali.

Iniziato a Firenze all'epoca di Petrarca e di Boccaccio, chiaritosi progressivamente attraverso il distacco dal pensiero e dall'arte del periodo gotico, il Rinascimento toccò il culmine durante il Cinquecento.

La musica e la civiltà rinascimentale

Adottato inizialmente per la storia dell'arte, il nome *Rinascimento* fu successivamente esteso ad altri settori della cultura, e quindi anche alla musica. Ma che cosa si intende, con precisione, per musica rinascimentale? Musica composta nel periodo rinascimentale o musica ispirata alle idealità e alla cultura del Rinascimento? Le due definizioni si integrano e quindi è corretto chiamare rinascimentale la produzione polifonica vocale e quella strumentale comprese tra la metà del XV e la conclusione del XVI secolo.

La musica e la cultura musicale erano presenti in tutte le manifestazioni della vita politica e sociale: nei luoghi pubblici e in privato, nelle chiese, nei palazzi e all'aperto, non c'era aspetto della vita quotidiana che non fosse accompagnato dalla musica.

L'alto valore delle cappelle musicali delle principali cattedrali e basiliche – le quali erano formate dai migliori professionisti, dapprima soprattutto fiamminghi – ha la sua ragione d'essere nella magnificenza e nello splendore con i quali la Chiesa celebrava i suoi riti solenni. Ma un'importanza non minore ebbe la musica nei diversi contesti liturgici creati dalle confessioni riformate, soprattutto quella luterana.

Nella società profana, la musica frù di uno spazio ancor più largo. La crescita della musica strumentale è, in non piccola parte, legata alla fortuna e alla diffusione della danza, ma composizioni per voci e per strumenti – ora disgiunti, spesso uniti – avevano un ruolo importante in tutte le manifestazioni, ufficiali e di rappresentanza, dei potenti: nelle incoronazioni e nelle celebrazioni, nei banchetti e nei tornei, nelle cacce e nelle rappresentazioni teatrali.

Un aspetto nuovo della civiltà musicale del Rinascimento fu il bisogno diffuso di “fare musica” per intrattenimento da parte degli amatori: cantare e

suonare diventarono un aspetto della formazione del gentiluomo e dello stesso principe: quasi una materia di studio. Lo enunciò Baldassarre Castiglione nel famoso dialogo sul perfetto *Cortigiano* (scritto all'inizio del secolo e pubblicato nel 1528):

“Signori, disse il Conte, avete a sapere ch'io non mi contento del Cortigiano s'egli non é ancor musico, e se, oltre allo intendere ed esser sicuro a libro [cioè conoscere la notazione, ed eseguire quindi per lettura la musica scritta], non sa di vari strumenti: perché, se ben pensiamo, niun riposo di fatiche e medicina d'animi infermi ritrovar si può più onesto e laudevole nell'ozio di questa; e massimamente nelle corti...”

La stampa musicale

Nel Rinascimento non si sarebbe avuta l'ampia diffusione che la musica conobbe, se nel frattempo non fosse stata inventata la stampa musicale, che rapidamente sostituì l'attività degli amanuensi.

Mezzo secolo dopo che Johann Gutenberg aveva stampato, con il sistema dei caratteri mobili da lui creato, la *Bibbia* a 42 linee, il fossombronese Ottaviano Petrucci diede inizio alla storia dell'edizione musicale stampando a Venezia (1501) l'*Harmonice musices Odhecaton*, una raccolta di 96 *chansons* a 3-4 voci di compositori fiamminghi. Ad essa fece seguire altre raccolte in notazione mensurale (messe, mottetti, *chansons*) ed intavolature di liuto.

Per la stampa Petrucci aveva ideato il metodo della triplice impressione: prima il rigo intero, poi le note (nella scrittura mensurale bianca, con la testa delle note di forma romboidale), infine il testo letterario. Esemplari per chiarezza ed eleganza, le edizioni petrucciane erano però costose, e questo spiega perché furono poi preferiti sistemi di stampa più economici.

Un suo contemporaneo, il romano Andrea Antico, seguì invece la tecnica xilografica: incisione a rilievo di una matrice di legno, preparata asportando con appositi scalpelli le parti non stampanti; ma anche questa ebbe breve fortuna.

Più pratico si rivelò il sistema di stampa in un'unica impressione adottato dal parigino Pierre Attaignant per pubblicare, a partire dal 1528, raccolte di musiche vocali e di musiche per strumenti a tastiera. Egli incise molti caratteri per i vari tipi di note, ognuna con il corrispondente frammento di rigo; i caratteri erano messi uno vicino all'altro seguendo il decorso delle melodie.

Il sistema dell'Attaignant fu adottato da tutti gli stampatori del secolo XVI. Fu poi sostituito da altri procedimenti, a cominciare dall'incisione su lastre di rame (calcografia).

Le prime partiture, manoscritte o stampate, di composizioni polifoniche a noi pervenute risalgono alla fine del XVI - inizio del XVII secolo.

Le raccolte di musiche a più voci, sacre e profane, del Cinquecento erano stampate divise per parti: dapprima erano scritte separatamente, una voce sull'altra e in pagine a fronte, come nei libri corali; poi furono stampate in fascicoli separati, uno per ogni voce.

LA TRADIZIONE FIAMMINGA

Nel Cinquecento le maggiori cantorie della Fiandra continuarono a formare cantori che venivano assunti nelle cappelle d'Italia, di Francia, di Germania e di Spagna e ne costituivano l'ossatura. Anche i compositori fiamminghi conservarono il primato, segnatamente nel genere sacro, per tutta la prima metà del secolo, e alcuni mantennero una notevole autorità e influenza anche dopo quel termine.

Alcuni maestri fiamminghi, per esempio Orlando di Lasso, furono tra i maggiori del secolo; altri, per esempio Adriano Willaert, divennero capiscuola di nuovi orientamenti ed indirizzi dell'arte. Calati nelle nuove e più diversificate realtà artistiche, molti di essi affrontarono con fortuna, a fianco delle creazioni di contenuto sacro, le forme profane nazionali delle quali cresceva l'importanza e l'interesse, a cominciare dal madrigale italiano.

Fedeltà alle concezioni tradizionali della scuola fiamminga, soprattutto nello stile mottettistico, contrassegna la produzione di Ludwig Senfl (1490 ca.-1543), Nicolas Gombert (1500-1556 ca.) e Jacobus Clement (1510-1556 ca.).

Maggiore e più complessa fu la personalità del loro coetaneo **Adriano Willaert**, nato forse a Bruges nel 1490 ca., morto a Venezia nel 1562.

Allievo a Parigi di Jean Mouton, cantore a Roma, Ferrara e Milano, dal 1526 alla morte occupò il posto di maestro di cappella della Basilica di S. Marco a Venezia e le diede quell'impulso che ne avrebbe fatto uno dei più importanti centri della musica sacra cattolica nella seconda parte del secolo.

Formò parecchi allievi illustri: Andrea Gabrieli, Cipriano de Rore, Nicolò Vicentino, Gioseffo Zarlino e Costanzo Porta.

La sua produzione comprende 9 messe e oltre 350 mottetti nel genere sacro; in quello profano 65 *chansons*, oltre 60 madrigali italiani; inoltre ricercari strumentali a 3-4 voci.

È documentato che non gli si può attribuire l'introduzione dei *cori spezzati* (doppio coro), ma è indubbio che egli favorì nell'Italia settentrionale la pratica corale che poggiava sulla lettura dialogata antifonicamente dei salmi.

Il suo discepolo **Cipriano de Rore**, nato forse a Malines nel 1516, morto a Parma nel 1565, fu maestro di cappella alle corti estense di Ferrara e dei Farnese a Parma e nell'ultimo anno di vita succedette al suo maestro in S. Marco.

Più che per le composizioni sacre (messe, mottetti, salmi, *Magnificat*), è ricordato per la copiosa produzione di madrigali (circa 125), che segnarono un passaggio importante nella creazione di questa forma (vedi più avanti).

Il maggior musicista fiammingo e uno dei più importanti compositori del secolo fu **Orlando di Lasso**, nato a Mons nell'Hainaut (e quindi conterraneo di Dufay e di Josquin) nel 1532, morto a Monaco di Baviera nel 1594.

Fanciullo cantore nella città natale, fece parte giovanissimo della cappella di Ferdinando Gonzaga, comandante delle truppe imperiali, e dalla Fiandra lo seguì a Parigi, Milano, Palermo, Napoli. Nel 1553-54 fu a Roma, maestro di cappella in S. Giovanni in Laterano.

Nel 1556 passò al servizio del duca Alberto V di Baviera, e fu direttore della cappella ducale di Monaco fino alla morte. In questo periodo ebbe anche incarichi diplomatici che lo misero a contatto con le corti germaniche, italiane e di Francia.

Un viaggio al santuario di Loreto effettuato nel 1585 fu all'origine di una profonda crisi religiosa.

Nella sua produzione, che è immensa, le opere profane furono più numerose negli anni giovanili; si fecero più rare, fino a scomparire del tutto, durante la maturità, periodo nel quale predominarono le opere sacre.

Scrisse:

- 58 messe a 4-8 voci, la maggior parte del tipo “parodia”; circa 550 mottetti, di solito a 4, 5 o 6 voci; famosi i 7 *Psalmi Davidis poenitentiales* a 5 voci (1584); 101 *Magnificat*; 32 inni; lamentazioni, lezioni, responsori, Passioni;
- circa 190 madrigali a 3-10 voci su poesie sue e di Petrarca, Ariosto, Tasso, Bembo, Sannazzaro (vedi più avanti); 33 villanelle a 4-8 voci; 145 *chansons* a 4-8 voci; un centinaio tra *Lieder* e *Lieder spirituali* a 4-8 voci.

La produzione musicale di Orlando di Lasso si impone all'ammirazione per la sua vastità, unita alla varietà dei generi trattati. Essa riassume l'esperienza dell'intera musica polifonica continentale nella seconda metà del secolo XVI. Alla varietà delle esperienze si accompagna la varietà degli aspetti stilistici e degli atteggiamenti linguistici. Tutte le tecniche compositive e tutti gli orientamenti musicali del tempo sono sapientemente assimilati e riespressi da una ispirazione vigorosa e senza cedimenti.

Nelle messe Lasso non toccò la profondità di Palestrina. L'aspetto religioso della sua personalità si fece valere soprattutto nei mottetti, che si impongono per il ben modellato profilo dei temi e la rispondenza del componimento musicale agli stimoli e suggerimenti del testo. Analoghi caratteri mostra la sua produzione profana.

Tra i musicisti fiamminghi della generazione di Lasso sono da ricordare Filippo de Monte e Giaches de Wert.

Filippo de Monte, nato a Malines nel 1521, morto a Praga nel 1603, operò in Italia, in Inghilterra, a Vienna al servizio di Massimiliano II e a Praga alla corte di Rodolfo II.

Tra le sue composizioni emergono i mottetti (ce ne rimangono più di 300) e i quasi 1100 madrigali a 3-10 voci.

Giaches (o Jaches) de Wert, nato ad Anversa nel 1535, morto a Mantova nel 1596, trascorse tutta la vita in Italia, prima a Napoli, Parma, Milano e dal 1565 a Mantova, maestro della cappella ducale di S. Barbara e dei Gonzaga.

Ampio favore e numerose ristampe ottennero i suoi 11 libri di madrigali a 5 voci. Lasciò anche numerosi mottetti e inni.

L'APICE DELLA POLIFONIA SACRA

In quelle parti d'Europa che non avevano conosciuto movimenti di riforma e che avevano mantenuto salda l'unità religiosa intorno alla Chiesa di Roma, nella seconda metà del Cinquecento la polifonia sacra toccò gli esiti artistici più alti.

La solida tradizione del contrappunto fiammingo, che da Josquin des Près aveva appreso l'attenzione ai concetti e ai sentimenti enunciati dalle parole dei testi sacri, incontrandosi con il nascente gusto melodico, diede vita al nuovo stile polifonico europeo.

La semplificazione del contrappunto vocale si attuò nello *stile a cappella*, cioè per sole voci, senza accompagnamento: il raggiunto equilibrio e la pari dignità e importanza delle voci, fondate sul quartetto che poi si definirà classico, *cantus-altus-tenor-bassus* (da cui poi soprano-contralto-tenore-basso), portò a quella purificazione espressiva che è il carattere peculiare di questa civiltà artistica.

Definitasi in Italia, soprattutto entro la scuola romana e intorno a Palestrina, la polifonia sacra cattolica nello stile a cappella si sviluppò nelle cattedrali delle altre città italiane (ad eccezione di Venezia: vedi più avanti) e in altri paesi. Essa toccò vertici artistici di grande rilievo, oltre che nelle opere del già ricordato Orlando di Lasso, in quelle di Palestrina (vedi più avanti), nelle messe e nei mottetti dell'inglese William Byrd (1543-1623), autore anche di *anthems* anglicani, e in quelli dello spagnolo Tomás Luis de Victoria (1549 ca.-1611) che fu allievo di Palestrina a Roma e insegnante del Seminario romano, prima di rientrare in patria al servizio dell'imperatrice Maria, sorella di Filippo II.

La scuola romana

Dalla seconda metà del secolo XV i papi avevano dedicato assidue cure allo sviluppo e al potenziamento delle cappelle musicali costituite presso le basiliche romane. Questo continuato impegno fu il movente non secondario del primato conseguito dalla scuola polifonica romana nelle vicende della musica sacra del Rinascimento.

La più antica tra le cappelle romane fu la Sistina, ordinata da papa Sisto IV (1471-84) per il servizio papale; si aggiunsero poi la Cappella Giulia, istituita da papa Giulio II (1503-13) per il servizio in S. Pietro; la Cappella Liberiana in S. Maria Maggiore, la Cappella Pia in S. Giovanni in Laterano. Inoltre, alcune importanti chiese avevano la propria cappella, analogamente ai Seminari Romano e Germanico fondati dai Gesuiti nei primi tempi di attuazione della Controriforma.

Vigendo tuttora il divieto di introdurre donne nelle cappelle, le parti di soprano e di contralto erano affidate a voci bianche e a falsettisti (più tardi sostituiti da evirati), mentre le parti di tenore e di basso erano ovviamente cantate da voci maschili. Molti cantori appartenenti alle cappelle musicali avevano lo stato ecclesiastico.

L'ampliamento delle cappelle romane portò anche alla graduale diminuzione dei cantori fiamminghi, sostituiti da italiani e, in minor misura, spagnoli.

Intorno a Palestrina i più affermati musicisti della Scuola romana, maestri delle maggiori cappelle e autori di composizioni polifoniche liturgiche (messe, mottetti, inni, offertori, Magnificat ecc.) furono:

Costanzo Festa (1480 ca.-1545), cantore della cappella papale dal 1517.

Giovanni Animuccia (1514-1571), predecessore di Palestrina nella Cappella Giulia, autore anche di laudi per gli oratori filippini. Il fratello Paolo (1500 ca.-1570 ca.) fu per alcuni anni maestro di cappella in S. Giovanni in Laterano.

Giovanni Maria Nanino (1544-1607), discepolo di Palestrina, e il fratello Giovanni Bernardino (1560 ca.-1623).

Felice Anerio (1560 ca.-1614), il quale succedette a Palestrina nella guida della Cappella Giulia. Il fratello Giovanni Francesco (1567-1630), anch'egli discepolo di Palestrina, è più noto come autore di laudi polifoniche.

La scuola polifonica romana protrasse la sua attività anche nella prima parte del secolo XVII, distinguendosi per una policoralità di gusto barocco. L'esponente più noto di questa tendenza fu Orazio Benevoli, il quale nel 1628 compose per il duomo di Salisburgo una messa a 53 voci.

Giovanni Pierluigi da Palestrina

Conosciuto con il nome della cittadina nella quale era nato, Palestrina fu molto apprezzato e imitato dai contemporanei, come mostrano tra l'altro il successo e la diffusione delle raccolte stampate delle sue composizioni sacre e la sepoltura in San Pietro, ove la lapide lo ricorda con il titolo di *Musicae princeps*, principe della musica.

Durante l'epoca barocca si chiamò “*stile alla Palestrina*” l'insieme dei caratteri che contrasceglavano il suo contrappunto. Esso fu adottato dai contemporanei nella composizione sacra e preso a modello dai maestri delle successive generazioni; il compositore e didatta austriaco Johann Joseph Fux, nel trattato a dialogo *Gradus ad Parnassum* (1725), indicò l'opera palestriniana come il permanente, ideale esempio al quale dovevano rifarsi i compositori di musiche sacre per le cappelle cattoliche.

Il culto di Palestrina crebbe durante il Romanticismo. Esso fu stimolato dalla pubblicazione della biografia che gli dedicò nel 1828 l'abate romano Giuseppe Baini, la quale conteneva peraltro leggende – come quella relativa alla composizione della messa per Papa Marcello – che furono in seguito sfatate. Fu anche alimentato da alcuni compositori romantici, che riconobbero nella sua opera la più alta perfezione congiuntamente raggiunta dal sentimento religioso e dalla polifonia vocale.

La vita

Nato a Palestrina, sui colli laziali, nel 1524-25, a 12 anni fu accolto come putto cantore nella Cappella Liberiana. In quegli anni maestri in S. Maria Maggiore erano i fiamminghi Robin Mallapert, Robin Fevin e Firmin Lebel, che è ritenuto il suo maestro.

Nel 1544 ritornò a Palestrina, nominato organista e maestro di canto del duomo. Si sposò ed ebbe tre figli che seguirono la professione paterna.

Dal conclave del 1551 fu eletto papa il vescovo di Palestrina, Giovanni M. Del Monte, che assunse il titolo di Giulio III. Egli portò con sé a Roma il giovane maestro prenestino, lo nominò maestro della Cappella Giulia e successivamente cantore della Cappella Sistina. Palestrina trascorse a Roma tutta la restante parte della sua vita.

Nominato papa nel 1555, Paolo IV richiamò in vigore antiche disposizioni canoniche che vietavano ai cantori ammogliati di appartenere alla cappella papale, e anche Palestrina fu licenziato. Pochi mesi dopo fu però chiamato, successore di Paolo Animuccia, nella cappella di S. Giovanni in Laterano. Di qui passò a S. Maria Maggiore (1561), e qualche anno dopo assunse l'insegnamento nel Seminario romano fondato da Pio IV dopo la conclusione del Concilio di Trento.

A capo della Cappella Giulia ritornò nel 1571, occupando il posto resosi vacante per la morte di Giovanni Animuccia, e lo tenne fino alla morte. Mancatagli la moglie si risposò con la vedova di un ricco commerciante di pellicce e si occupò con accortezza dei suoi affari.

Apprezzato da vari pontefici, salutato come il principale compositore sacro del secolo, morì a Roma nel 1594.

L'opera

L'opera omnia di Palestrina è stata raccolta e pubblicata in due edizioni moderne:

- la prima (in chiavi antiche) fu curata dal musicologo tedesco F.X. Haberl ed altri (33 volumi; Lipsia 1862/1907);
- la seconda (in chiavi moderne) fu iniziata da R. Casimiri e continuata da L. Virgili, K. Jeppesen, L. Bianchi (31 volumi; Roma, dal 1939).

L'opera di Palestrina è costituita quasi interamente da composizioni polifoniche su testo latino, destinate alle cantorie per i servizi sacri cattolici.

Il vasto catalogo si apre con le 102 messe, in prevalenza a 4 e a 5 voci, in minor numero a 6, solo quattro a 8 voci.

Di 48 messe curò egli stesso la pubblicazione; 35 furono edite postume dal figlio Iginio. Dopo la seconda guerra mondiale il musicologo danese Knud Jeppesen fece conoscere le 10 *Messe mantovane*, i cui manoscritti si trovavano nel Fondo di S. Barbara. Palestrina le aveva composte su invito di Guglielmo Gonzaga, il quale lo aveva inutilmente sollecitato ad accettare il posto di maestro della cappella ducale a Mantova.

La maggior parte delle messe palestriniane appartiene al tipo delle *messe-parodia* o *parafrasi*; altre sono basate su *cantus firmi* gregoriani o su *tenor* di varia origine; altre su canone; altre ancora su *tenor* libero.

Le più note sono quelle intitolate *Missa brevis*, *Iste Confessor*, *Aeterna Christi munera*, *Dies sanctificatus* (a 4 voci); *Salve Regina*, *Vestiva i colli* (a 5 voci); *Papae Marcelli* (a 6 voci). Composta intorno al 1562, nel periodo in cui venivano promulgate dal Concilio di Trento le disposizioni per la musica sacra, e pubblicata cinque anni dopo, la messa al papa Marcello II è molto nota, almeno

come titolo. È falsa la notizia riferita dal Baini che l'ascolto di questa messa abbia evitato alle composizioni polifoniche sacre il previsto (o prevedibile) ostracismo del consesso tridentino. È vero, invece, che in essa è attuato, con superiore eccellenza, l'impegno di intelligibilità del testo, invocata dalla commissione cardinalizia preposta alla riforma della musica sacra.

Le messe sono ritenute il momento più alto della produzione palestriniana; in esse si esprimono compiutamente il senso della costruzione ampia (e non è chi non veda l'analogia con la basilica e la cupola di S. Pietro che Michelangelo progettava in quegli anni), l'abilità contrappuntistica, la duttilità espressiva. Di solito nel *Kyrie*, nell'*Agnus Dei* e più ancora nel *Sanctus* prevale la scrittura contrappuntistica mentre nel *Gloria* e nel *Credo* sono accentuati gli andamenti omoritmici, i quali consentono una sillabazione che favorisce la percezione del testo.

Vicino alle messe una posizione di rilievo occupano i mottetti.

Palestrina compose 307 mottetti a 4, 5, 6, 7, 8 voci. I più noti sono *Super flumina Babylonis*, *Pueri haebreorum* (a 4 voci), i 29 mottetti su testi tratti dal *Cantico dei cantici* (a 5 voci), lo *Stabat Mater* (a 8 voci).

Destinati all'esecuzione in tutte le ricorrenze dell'anno liturgico, pur nella stretta osservanza dello stile polifonico a cappella, i mottetti di Palestrina sottolineano la varietà degli atteggiamenti espressivi evocati dai testi. Le voci entrano in successione, secondo il procedimento imitativo che sarà ripreso sia dal madrigale sia da forme strumentali (ricercare, canzona, fuga).

Il catalogo della produzione sacra di Palestrina si completa con altre composizioni:

75 inni a 4 voci; 35 *Magnificat* a 4-8 voci, negli 8 modi ecclesiastici; 68 offertori a 5 voci, litanie a 4-8 voci; lamentazioni a 4-6 voci. Il testo di queste ultime è tratto dalle *Lamentazioni* del profeta Geremia; erano cantate durante gli Uffici delle Tenebre il giovedì, venerdì e sabato della Settimana Santa.

Palestrina scrisse anche su testi italiani: 94 madrigali a 3-6 voci e 30 *Madrigali spirituali* a 5 voci. Tra i primi si citano *Alle rive del Tebro* e *I vaghi fior* a 4 voci e *Vestiva i colli* a 5 voci; tra i secondi la canzone del Petrarca *Vergine bella*, a 5 voci.

La personalità

La musica di Palestrina incarnò per i contemporanei il sentimento religioso della Controriforma romana, ma per i posteri costituì uno degli ideali più puri ed armoniosi – se non il più puro ed armonioso – del canto sacro cattolico. Questa convinzione trovò eco in una frase del musicologo tedesco Peter Wagner, il quale affermò che le composizioni sacre di Palestrina vivono “fuori del tempo e dello spazio, e sono una rivelazione puramente spirituale che propone alle coscienze l'immagine dell'essenza intima della religione”.

Palestrina non ha mai impeti dolorosi, come il Lasso, o visioni estatiche, come il Victoria. Il suo stile è sobrio, composto, sereno, ma mai uniforme: la varietà degli atteggiamenti, ora commosso e lirico, ora grandioso ed epico, non spezza la coerenza e l'unità dello stile.

Uno dei pregi maggiori rivelati dalle creazioni palestriniane è la semplicità dei mezzi impiegati, a cominciare dalle melodie che si combinano nel tessuto polifonico.

Esse rivelano una naturale cantabilità, si legano alla struttura delle frasi del testo e rispettano gli accenti grammaticali di queste. Le melodie palestriniane si sviluppano nell'ambito massimo di una nona, con morbidi movimenti ascendenti-discendenti che di rado superano i salti di terza, mentre prevalgono i procedimenti per gradi congiunti e a note ribattute. Queste caratteristiche, unite al rifiuto del cromatismo, rendono evidente l'accostamento al canto gregoriano che è una importante fonte ispiratrice della coralità palestriniana. (Questo aiuta a capire perché papa Gregorio XIII – lo stesso che aveva riformato il calendario – gli avesse affidato la revisione del *Graduale romano*, che egli non poté completare e che altri continuò fino alla pubblicazione della cosiddetta "edizione medicea" nel 1608.)

La semplicità dei mezzi impiegati si manifesta anche se si esaminano le creazioni palestriniane sotto l'aspetto armonico. Esse rivelano semplici successioni di triadi, variate da note di passaggio e da ritardi preparati e indotti dal movimento delle parti.

Il discorso polifonico, infine, è fluido per merito di una magistrale condotta contrappuntistica delle parti e di combinazioni tra le voci continuamente variate.

La scuola veneziana

La scuola romana, come si è detto, esprime un modello di polifonia sacra che manifestava i sentimenti di pietà e di devozione attraverso lo stile a cappella.

Questo modello si diffuse in tutta l'Europa cattolica con una importante eccezione: la basilica di S. Marco a Venezia. Qui si formò un repertorio sacro molto diverso: più dello stile a cappella, pur coltivato, erano apprezzate le composizioni nelle quali alle voci si mescolavano gli strumenti, che potevano essere sia i due organi di cui era fornita la basilica, sia strumenti a corda e a fiato quali viole, cornetti, tromboni. Inoltre l'esecuzione a doppi cori divisi, ripresa dal Willaert (i *cori spezzati* o *battenti*), si realizzò in composizioni policorali, nelle quali due, tre, quattro gruppi cantavano e suonavano insieme, ma su cantorie contrapposte e in spazi distanziati all'interno della chiesa.

Le musiche veneziane rivelano caratteri di fastosità, di colore, di ricchezza sonora; le loro motivazioni profonde vanno ricercate nelle tradizioni di San Marco, in cui le esecuzioni pubbliche in modi solenni erano associate ad eventi non solo sacri ma anche politici. Tra la basilica e il Palazzo Ducale, eretti uno di fianco all'altra, tra la chiesa veneziana e il potere dogale i rapporti erano strettissimi; la cappella musicale dipendeva, anche finanziariamente, dal doge.

L'usanza dei mottetti celebrativi del Trecento a Venezia era stata conservata e si era accentuata; era la cappella musicale che, in S. Marco, ma anche fuori, quando ne era richiesta, celebrava gli avvenimenti che riguardavano la vita della Repubblica, i suoi successi, le sue ricorrenze, e rendeva onore alle visite dei regnanti stranieri.

Anche per questo i dogi riservavano premurose cure alla cappella di S. Marco. Venezia nel secolo XVI era ancora il centro economico più ricco d'Italia, era ancora uno degli stati politicamente più influenti. L'immagine che voleva dare di sé richiedeva anche che sostenesse con larghezza la cappella più numerosa d'Italia, nella quale nel secolo XVI e in parte del XVII operarono alcuni dei più apprezzati musicisti del tempo.

Furono infatti maestri di cappella, tra i maggiori, dopo Willaert, Cipriano de Rore (1563-64), Gioseffo Zarlino (1565-90), Giovanni Croce detto il Chiozzotto (1603-09), Claudio Monteverdi (1613-43), poi Francesco Cavalli (1668-76) e Giovanni Legrenzi (1685-90); organisti, all'uno o all'altro strumento, Jacques Buus (1541-50), Girolamo Parabosco (1551-57), Claudio Merulo (1557-84), Annibale Padovano (1552-65), Andrea Gabrieli (1566-86), Giovanni Gabrieli (1584-1612). Essi erano tra le personalità più avanzate del loro tempo, in ogni settore, dalla teoria (Zarlino) alla composizione di musiche da chiesa (Willaert, Merulo, i due Gabrieli, Monteverdi), dalle musiche organistiche (Willaert, Buus, Parabosco, Padovano, Merulo, i Gabrieli) a quelle vocali profane (ancora Willaert, Andrea Gabrieli, Croce, Monteverdi), a quelle per più strumenti (i Gabrieli).

Le espressioni più complete e tipiche della polifonia sacra veneziana si trovano nelle opere di Andrea e di Giovanni Gabrieli.

Andrea Gabrieli

La vita

Nato a Venezia nel 1510 ca. da una antica famiglia, non è sicuro che sia stato allievo di Willaert e cantore in S. Marco. Dopo il 1536 effettuò viaggi in Italia: fu forse organista nella cattedrale di Verona e certamente in S. Geremia a Venezia.

Nel 1562 intraprese un viaggio con Orlando di Lasso e fu a Monaco alla corte di Alberto V di Baviera, poi a Francoforte per l'incoronazione dell'imperatore Massimiliano II, a Graz e in Boemia.

Nel 1564 fu chiamato a sostituire Annibale Padovano al secondo organo di S. Marco; nel 1585 passò al primo organo, successore di Claudio Merulo, mentre gli subentrava al secondo organo il nipote Giovanni.

Morì a Venezia nel 1586.

Ebbe valenti allievi: il nipote Giovanni, Lodovico Zacconi, Hans Leo Hassler e altri.

L'opera

Fu compositore versatile e trattò tutti i generi, vocale sacro e profano e strumentale, ma segnò la più profonda impronta nel primo, nel quale si incontrano alcune delle più genuine manifestazioni dello stile veneziano.

Nella produzione sacra di Andrea Gabrieli le composizioni policorali con voci e strumenti sono i mottetti raccolti nei *Concerti* a 6, 7, 8, 10, 12 voci (1585); importanti raccolte di mottetti sono le *Sacrae cantiones* a 5 voci (1565) e l'*Ecclesiasticarum cantionum liber I* a 4 voci (1576); inoltre i *Psalmi davidici* a 6 voci (1583).

Andrea Gabrieli rivela la tendenza a semplificare la struttura contrappuntistica, a valorizzare la declamazione del testo e conseguire incisività ritmica. Le composizioni a due o più cori danno risalto alle opposizioni fra i distinti gruppi e alle loro integrazioni, con effetti timbrici accresciuti dall'impiego degli strumenti, in appoggio o in sostituzione delle voci.

Ricca è anche la produzione profana: un libro di madrigali a 3 voci (1575), uno di madrigali a 4 voci (1589), tre di madrigali a 5 voci (1566, 1570, 1589), 2 di madrigali a 6 voci (1574, 1580); le *Greghesche et Justiniane* a 3 voci (1571); le *Mascherate* a 3-5 voci; i *Cori* per la tragedia *Edipo Tiranno* di Sofocle, a 4-6 voci (1588).

Lo stile madrigalistico di Andrea Gabrieli si collega a quello di Willaert; egli applica rigorosamente la tecnica dell'imitazione, ma con rare concessioni al cromatismo.

Fu tra i primi a comporre madrigali a 3 voci, secondo la tecnica del contrappunto imitato e non nei modi omoritmici impiegati dalle forme popolari, come fece invece con le *Greghesche et Justiniane*, in dialetto veneziano mescolato alla lingua greca, che contengono anche riferimenti realistici a personaggi e situazioni della Commedia dell'Arte.

Originali sono i *Cori dell'Edipo*, composti come intermezzi per la versione italiana della tragedia di Sofocle effettuata da Orsatto Giustiniani. Con questa tragedia e i cori di Gabrieli fu inaugurato nel 1585 il Teatro Olimpico di Vicenza disegnato dal Palladio. Sono in uno stile severamente accordale che rispetta la ritmica e la struttura fraseologica del testo.

Le composizioni strumentali di Andrea Gabrieli furono pubblicate postume, soprattutto dal nipote Giovanni. Tra esse: un libro di *Intonazioni d'organo* (intonazioni e toccate) (1593); i due libri di *Ricercari per ogni sorta di strumenti* (1595 e 1596); *Tre messe d'organo*; 2 libri di *Canzoni alla francese per strumenti da tasto* (1605); l'*Aria della battaglia* (1590).

Importanti nella storia della letteratura organistica, le composizioni strumentali sono meno significative di quelle vocali, in particolare quelle sacre.

La personalità

Andrea Gabrieli fu certamente il compositore maggiormente apprezzato dai suoi contemporanei veneziani: a lui la Serenissima conferì l'incarico di comporre musiche per le occasioni importanti e ufficiali, tra cui la celebrazione della vittoria navale dell'armata cristiana contro i turchi a Lepanto (1571), le feste per la visita di Enrico III di Francia e altre.

Nel genere vocale sacro sviluppò l'eredità della musica veneziana espressa da Willaert nel lungo periodo della sua conduzione della cappella, e nella tradizione fiamminga innestò con libertà apporti stilistici italiani. Fondatore, con Claudio Merulo, della nuova scuola organistica, fu però nelle composizioni poliorali che affermò i momenti più felici della sua personalità artistica. Nei *Concerti* infatti la sua opera toccò effetti inediti di grandiosità corale e

di varietà coloristica, ottenute con la grande varietà dei raggruppamenti di voci e di strumenti.

Giovanni Gabrieli

La vita

Nato a Venezia tra il 1554 e il 1557, studiò con lo zio Andrea.

Dal 1575 al 1579 visse a Monaco, organista alla corte del duca di Baviera. Rientrato a Venezia nel 1584, sostituì temporaneamente Claudio Merulo al primo organo in S. Marco; l'anno seguente succedette allo zio come titolare del secondo organo e alla morte di Andrea passò al primo organo.

Morì a Venezia nel 1612.

All'inizio del secolo XVII la sua fama era già molto alta e aveva superato quella di Andrea, tanto che attrasse un gran numero di allievi soprattutto dai paesi nordici. Hans Leo Hassler continuò presso di lui l'istruzione incominciata con Andrea. Heinrich Schütz, nel 1609, venne a Venezia per studiare con lui e vi rimase fino alla di lui morte.

L'opera

La produzione di Giovanni è più scarsa di quella di Andrea Gabrieli e molte composizioni sono sparse in antologie pubblicate soprattutto in Germania.

L'unica raccolta completa pubblicata mentre egli era in vita e che contiene solo composizioni di Giovanni è costituita dalle *Sacrae Symphoniae* (1597), che comprende e mescola insieme composizioni corali (44 mottetti a 6-16 voci) e per strumenti (canzoni per sonar a 8-15 voci).

Furono invece pubblicate postume:

le *Symphoniae sacrae*, 82 mottetti a 6-19 "tam vocibus quam instrumentis" (che si possono eseguire con le voci e con gli strumenti) (1615), e le *Canzoni e Sonate* a 5-22 voci "per sonar con ogni sorte di strumenti" (1615).

Sue composizioni apparvero inoltre unitamente ad altre di Andrea Gabrieli: alcuni mottetti e madrigali a 4 voci nei *Concerti* (1587); musiche d'organo nelle *Intonazioni d'organo* (1593); ricercari "per ogni sorte di strumenti" in *Ricercari* (1595).

La maggior parte delle opere vocali a noi pervenute è di destinazione sacra e di struttura policorale. Egli prediligeva la mescolanza di voci e strumenti all'interno di ogni "coro" già attuata da Andrea Gabrieli; fece proprio quel procedimento, lo intensificò e lo sviluppò ulteriormente.

Analogamente accrebbe, nei confronti di Andrea, l'osservanza attenta del ritmo delle parole e della declamazione delle frasi, traendone efficaci effetti.

Anche nelle composizioni per più strumenti predominano le strutture a più "cori"; la forma preferita fu quella della canzone "da sonar" o strumentale.

La personalità

Giovanni Gabrieli proseguì l'indirizzo grandiosamente pittorico inaugurato da Andrea e lo rese più vario. Fu insuperabile nell'arte di trarre nuove sonorità

dagli insiemi vocali e strumentali, dei quali aumentò il numero delle voci allo scopo di accrescere le possibilità coloristiche e timbriche.

La sua concezione musicale appartiene già al barocco, la sua policoralità mista di voci e di strumenti è già un compiuto esempio di "*stile concertante*". Si potrebbe dire che le musiche di Andrea, e più ancora quelle di Giovanni Gabrieli costituiscono in musica creazioni affini a quella del Veronese e del Tintoretto nella pittura.

Sulla strada aperta alla musica sacra da Andrea e Giovanni Gabrieli proseguirono gli italiani Claudio Monteverdi e Francesco Cavalli e, tra i tedeschi, Heinrich Schütz.

LA RIFORMA. LA MUSICA NELLE CHIESE PROTESTANTI

Per tutto il Medioevo il cristianesimo aveva mantenuto l'unità religiosa dell'Europa occidentale. La lotta tra il papato e l'impero, i ricorrenti movimenti ereticali e gli scismi non avevano intaccato né il patrimonio di dottrina teologica, né il primato di Roma, né l'organizzazione ecclesiale e liturgica. Questo valse anche per la musica, nel millennio in cui si diffuse la monodia gregoriana e si affermarono le forme del canto sacro in stile contrappuntistico.

L'unità religiosa si spezzò all'inizio del secolo XVI e in pochi decenni si imposero in Europa vari movimenti di Riforma. Comune alle Chiese riformate fu da una parte la fedeltà all'insegnamento di Gesù Cristo trasmesso dalla Bibbia, dall'altra difformi interpretazioni dei contenuti dottrinali e il rifiuto di riconoscere il primato del papa.

I fondatori delle Chiese riformate furono Lutero, Calvino ed Enrico VIII.

Martin Lutero (1483-1546) aprì le ostilità contro la Curia romana affiggendo nel 1517 alla porta della chiesa di Wittenberg 95 "*tesi*" di contenuto teologico che egli proponeva alla libera discussione. La Chiesa evangelica da lui fondata si diffuse soprattutto nelle regioni centro-settentrionali della Germania.

Giovanni Calvino (1509-1564) nel 1541 diede vita a Ginevra a una Chiesa riformata che si diffuse soprattutto in Svizzera, in Francia (dove i seguaci presero il nome di *ugonotti*), in Scozia e nei Paesi Bassi.

Il re d'Inghilterra Enrico VIII Tudor (1491-1547) nel 1534 fece approvare dal Parlamento inglese una legge, l'*Atto di supremazia*, che sanciva la nascita della Chiesa anglicana indipendente da Roma e proclamava suo capo supremo il re.

Nelle Chiese riformate alle innovazioni in campo dottrinale corrisposero sostanziali cambiamenti nelle cerimonie di culto e di conseguenza nel ruolo e nelle forme della musica sacra. Un elemento comune ai riti delle Chiese riformate fu la sostituzione del latino con le lingue nazionali (tedesco, francese, inglese).

La confessione luterana e il corale

Nella Chiesa luterana alla musica fu riservato un ruolo più importante di quello che le fu riconosciuto dalle altre confessioni riformate. Questo fu frutto del forte temperamento artistico di Martin Lutero, che era un esperto conoscitore della musica sacra del suo tempo, estimatore di Josquin, cantore, suonatore di liuto e di flauto e forse anche compositore. Ma furono determinanti la sua concezione cosmica della musica, che egli affiancava alla teologia, e l'importanza che attribuiva al canto corale ai fini di una partecipazione comunitaria ai riti.

La messa luterana, ordinata dallo stesso Lutero (*Deutsche Messe*, messa tedesca, 1526), si basava sui testi delle Sacre Scritture da lui tradotte nella lingua tedesca perché fossero compresi da tutti. La partecipazione dei fedeli era invece affidata al canto dei *corali* (*Choräle*; *Kirchenlieder*, canti di chiesa, *Geistliche Gesänge*, canti spirituali), canti assembleari di facile semplicità melodica, di struttura strofica e procedimento sillabico.

Il corale ebbe nel canto sacro luterano una funzione che si può paragonare a quella del canto gregoriano durante il Medioevo cristiano. La sua importanza storica supera i limiti della finalità liturgica; esso occuperà un posto di rilievo nella creazione delle musiche corali e di quelle organistiche tedesche dell'epoca barocca.

Fin dai primi anni della Riforma si verificò un'alta richiesta di testi poetici in lingua tedesca nei quali si esprimessero in forma piana ed efficace i sentimenti di pietà. Le devote poesie venivano congiunte a melodie composte espressamente (il primo musicista fu Johannes Walter, stretto collaboratore di Lutero), ma anche ad altre preesistenti, profane o desunte dal repertorio gregoriano. Un espediente che ebbe fortuna fu il ricorso ai *contrafacta*, in cui il testo profano di una esistente composizione vocale veniva sostituito da un nuovo testo di ispirazione religiosa.

I corali erano cantati dall'assemblea dei fedeli all'unisono, sostenuti, se necessario, dall'organo o da altri strumenti. Essi assunsero presto anche la funzione di *cantus firmi* nelle composizioni polifoniche su corale affidate all'esecuzione di cori professionali nelle chiese che ne disponevano.

Diversi erano i tipi di composizioni polifoniche su corale, e andavano da quello più semplice, a 4 voci in stile accordale, a quello contrappuntisticamente più elaborato, con il corale eseguito a valori larghi al *tenor*, a veri e propri mottetti nei quali il corale diventava un soggetto imitato nelle varie voci, e l'invenzione si sviluppava con libertà e autonomia.

I principali autori rinascimentali di composizioni polifoniche su corale furono Hans Leo Hassler, Michael Praetorius, autore della raccolta *Musae Sioniae*, e Heinrich Schütz (1585-1672).

Gli ugonotti e il canto dei salmi

Secondo il pensiero di Giovanni Calvino, le manifestazioni del culto dovevano essere severe e austere, e ciò lasciava uno spazio limitato alla musica. Soppressi o distrutti gli organi, fu ammesso solo il canto dei salmi da parte dei fedeli, e il problema pratico da affrontare fu la preparazione del repertorio.

Clément Marot, uno dei maggiori poeti del tempo, fornì una bella traduzione in versi francesi di 50 salmi (1543); altri ne tradusse successivamente

Théodore de Bèze. Un buon musicista, Louis Bourgeois, adattò preesistenti melodie alle parafrasi dei salmi preparate dal Marot; furono questi i canti che venivano eseguiti durante i servizi religiosi.

Successivamente, uno dei maggiori compositori francesi, convertito al calvinismo, Claude Goudimel (1505 ca.-1572) mise in musica a 4 parti il salterio francese di Marot, in contrappunto sillabico, con la melodia alla voce superiore.

Il canto anglicano e gli *anthems*

Il rinnovamento liturgico della Chiesa anglicana fu meno radicale di quello di altre confessioni riformate. Le innovazioni principali furono sancite nel *Prayer Book* (libro di preghiere) pubblicato nel 1549 dall'arcivescovo di Canterbury, Th. Cranmer, che aveva inoltre sostituito il latino con la lingua inglese. Sulla base di questo testo della liturgia ufficiale, l'anno seguente il compositore John Marbeck stampò il *Book of Common Prayer Noted* (libro delle preghiere comuni poste in musica) contenente canti per le preghiere mattutine e serali.

La forma di canto sacro specifico della Chiesa anglicana fu l'*anthem*. Etimologicamente il nome deriva da *antifona*, ma esso designa invece una forma vocale a più voci non dissimile dal mottetto.

Durante il secolo XVI predominò il tipo chiamato *full anthem*, che era interamente cantato dal coro, di andamento sillabico e di stile omofono; ne composero tra altri Thomas Tallis e William Byrd, entrambi cattolici.

All'inizio del XVII secolo si affermò il *verse anthem*, nel quale brani solistici accompagnati da strumenti si alternavano a brani corali. Ne composero Byrd, Thomas Morley, Orlando Gibbons; alla fine del secolo Henry Purcell; nel XVIII secolo Händel.

Le polifonie profane in Europa

La diffusione del contrappunto ad opera dei maestri e dei cantori fiamminghi aveva conferito un carattere internazionale alle musiche sacre e profane prodotte ed eseguite in Europa durante la seconda metà del XV secolo e i primi decenni del XVI secolo.

L'aspetto più noto di questo cosmopolitismo era la diffusione delle *chansons* su testi francesi. Le musiche che si eseguivano nelle corti e nelle dimore patrizie, anche in quelle italiane, appartenevano al vasto repertorio di canzoni profane a 3 e a 4 voci messo insieme dai maestri borgognoni e fiamminghi. Il fatto che Ottaviano Petrucci, incominciando nell'anno 1500 l'attività di editore di musica, avesse pubblicato, primi numeri del suo catalogo, antologie di *chansons* (l'*Odhecaton* e altre raccolte) è eloquente testimonianza della direzione nella quale andava il gusto del pubblico.

Ma negli ultimi decenni del secolo XV si riannodarono anche i fili tra la musica polifonica e le più importanti lingue nazionali. Questo orientamento della cultura europea produsse nella Spagna i *villancicos*, in Germania i *Lieder*, in Italia i *canti carnascialeschi* e le *frottole*.

Più avanti, negli anni della piena maturità del Rinascimento, si imposero il madrigale italiano e la *chanson*, ricondotta questa a espressione specifica della poesia e della musica francese.

L'acquisizione delle caratteristiche nazionali fu uno degli elementi che più contraddistinse la storia delle polifonie profane nel Cinquecento: prima e più importante di tutte, quella italiana.

LE FORME POPOLARESCHI ITALIANE

L'unione tra le poesie per musica e il canto che aveva prodotto le eleganti forme dell'Ars nova italiana si era spezzata all'inizio del Quattrocento, in coincidenza con la fase di eclissi della poesia in volgare, che era stata messa in ombra dall'amore per la lingua latina, propiziato dalla rinascita umanistica.

Si tornò a cantare in italiano nell'ultimo ventennio del Quattrocento per l'iniziativa di due personalità della politica e della cultura: Lorenzo de' Medici detto il Magnifico, che stimolò a Firenze la composizione di *canti carnascialeschi*, e Isabella d'Este, alla quale si deve la nascita e lo sviluppo alla corte di Mantova delle *frottole*.

I canti carnascialeschi, le frottole e le successive forme cinquecentesche delle villanelle, delle canzonette e dei balletti sono accomunati da alcuni tratti stilistici. Essi sono:

- la struttura strofica, che connota la versificazione e condiziona la forma musicale (la musica della prima strofa è ripetuta per le successive strofe);
- lo stile letterario, che inclina spesso al tono popolare e non esclude il dialetto (villanelle alla napoletana ecc.);
- la prevalenza della scrittura omofona-accordale, a 3 o a 4 voci.

Benché queste composizioni fossero espresse nella notazione vocale, era assai frequente l'uso di cantare solo la voce più alta, affidando le altre parti all'accompagnamento strumentale, principalmente con il liuto.

I canti carnascialeschi

Lorenzo de' Medici (1448-1492) per il godimento dei fiorentini inventò nuovi spettacoli popolari: mascherate, trionfi e carri allegorici in cui la parte musicale era realizzata da *canti carnascialeschi* a 3 o a 4 voci. I testi svolgevano, con tono popolaresco, argomenti amorosi o scherzosi; presentavano tipi popolari (mendicanti, venditori, spazzacamini, soldati), svolgevano vicende mitologiche di diffusa conoscenza. Ne composero le musiche, fra altri, Alessandro Coppinus, Alexander Agricola e il già ricordato fiammingo Heinrich Isaac, musicista di Lorenzo e maestro dei suoi figli.

Le frottole

Isabella d'Este (1474-1539), andata sposa a Francesco Gonzaga, fece della corte di Mantova il centro di irradiazione di una forma poetico-musicale originale italiana, contrapposta alla *chanson* fiamminga. Questa forma fu la *frottola*.

Frottola è il nome di una forma poetica d'origine popolare derivata dalla ballata, con strofe di 6 o 8 versi ottonari consistenti in una ripresa e due stanze. Ma la frottola composizione musicale si svolgeva su differenti forme poetiche: la frottola vera e propria, lo strambotto, anch'esso di origine popolare, l'ode, il capitolo, il sonetto, le stanze di canzone.

A comporre le frottole Isabella d'Este non invitò celebri compositori oltremontani, ma modesti musicisti padani, i veronesi Marchetto Cara, Bartolomeo Tromboncino, Michele Pesenti e pochi altri. Essi scrissero composizioni a 4 voci di andamento omofono, in cui era data rilevanza melodica alla voce superiore, mentre la voce grave muoveva nei modi tipici dei bassi d'armonia.

Le frottole ebbero vasta diffusione, tra il 1490 e il 1520 circa, soprattutto nelle corti dell'Italia settentrionale e centrale: oltre a quella mantovana dei Gonzaga, tra gli Estensi a Ferrara, gli Sforza a Milano, i Montefeltro e i Della Rovere a Urbino; inoltre a Venezia, Firenze, e Roma.

Ottaviano Petrucci pubblicò, tra il 1504 e il 1514, 11 libri di frottole, che consentono di seguire l'evoluzione del genere, soprattutto riguardo i testi poetici. Essi infatti, da quelli di Serafino Aquilano e Nicolò da Correggio e altri di minore qualità che prevalevano nei primi libri, andarono affinandosi con l'assunzione di versi di poeti eletti, tra cui Petrarca, Bembo, Poliziano e Sannazzaro.

Notevole importanza hanno anche i due libri di frottole intabulate da cantare con accompagnamento di liuto pubblicati da Franciscus Bossinensis (1509-1511) e le trascrizioni per organo di frottole editate da Andrea Antico (1517).

Le villanelle (o villanelle alla napoletana)

Fu un genere venuto di moda intorno al 1540-50 a Napoli e da lì diffuso in Italia e anche olttralpe. I testi poetici, dapprima in dialetto napoletano, poi in italiano, a volte artificiosamente popolari, svolgevano argomenti amorosi, senza languori e anche con toni scherzosi; erano in strofe di endecasillabi. La musica era a 3 voci, due soprani e un basso, in stile omofonico, di carattere vivace e spigliato. Le prime raccolte di qualche interesse furono quelle di Baldassarre Donato e Antonio Scandello; ne scrissero in seguito anche i compositori di madrigali, tra cui Luca Marenzio e Orlando di Lasso.

Le canzonette e il balletto

Verso la fine del secolo si diffusero altre due forme "leggere": le canzonette e il balletto.

Le canzonette erano brevi composizioni, solitamente a 3 o a 4, ma anche a 6 voci; strofiche, di contenuti lieti, in stile omofono. Ne composero tra altri Palestrina, Orazio Vecchi, Monteverdi.

Come dice il nome, i balletti erano destinati alla danza, ma anche ad essere solo cantati o suonati. Avevano una accentuata incisività ritmica, struttura strofica, stile omofono. Solitamente a 5 voci, con un caratteristico ritornello sulle sillabe "fa-la-la-".

La prima fortunata raccolta di balletti a 5 voci di Giovanni Giacomo Gastoldi (1556-1622, autore anche di messe, mottetti e madrigali) è del 1591; nel 1594 furono pubblicati invece i suoi balletti a 3 voci.

IL MADRIGALE

Il madrigale fu la forma più raffinata e al tempo stesso più diffusa e apprezzata della polifonia profana del Cinquecento. La selezione qualitativa dei testi poetici, la scrittura musicale accurata, l'unione delle immagini letterarie con il canto, fecero del madrigale l'espressione più completa e matura delle aspirazioni artistiche alimentate nella società elegante e nelle corti del Rinascimento.

Salvo il nome, il madrigale del Cinquecento non aveva niente in comune con quello del Trecento: questo era a 2 o a 3 voci, aveva forma strofica, su una struttura metrica prestabilita; quello fu a 4 o a 5 o a 6 voci, di forma aperta, non-strofica, e adottò le forme poetiche più diverse: stanze di canzoni o sonetti, ottave o sestine eccetera.

I madrigali erano eseguiti da voci soliste, le quali erano molto spesso raddoppiate o sostituite da strumenti. Ebbero una diffusione molto vasta, all'interno delle corti e in quella che oggi chiameremmo "la buona società", con esecuzioni private e tra i frequentatori delle numerose Accademie, da parte di proventi dilettanti – gentiluomini e gentildonne – e di cantori di professione.

I madrigalisti del Cinquecento mirarono ad una integrazione via via più stretta tra le poesie assunte come testi e la scrittura musicale a più voci. Questa integrazione riguardò sia gli aspetti espressivi sia i valori stilistici.

La poesia e la musica

Prima di proseguire il discorso sulla musica dei madrigali è opportuno ricordare i caratteri salienti della poesia lirica del nostro Cinquecento.

Agli inizi del secolo si era riproposta tra i letterati la cosiddetta "questione della lingua". Il desiderio, largamente sentito, di superare i limiti del volgare, rendeva urgente definire il modello della lingua italiana e dello stile letterario.

Uno dei primi e più attivi animatori del dibattito fu il veneziano Pietro Bembo (1470-1547). La sua opera di filologo, di critico, di poeta, incanalò le aspirazioni della nuova cultura in una precisa direzione: a suo giudizio, le regole, i canoni della lingua italiana si dovevano cercare nella letteratura del Trecento, più particolarmente in Petrarca per la poesia, nel Boccaccio per la prosa, con una spiccata predilezione per il primo dei due.

Il Bembo fu l'iniziatore del petrarchismo rinascimentale: negli *Asolani* (1505) congiunse la lirica d'amore al pensiero platonico; nelle *Prose della volgar lin-*

gua (1525) sostenne che il linguaggio petrarchesco era il linguaggio assoluto e supremo della poesia italiana.

Il *Canzoniere* del Petrarca fu dunque il modello dal quale ricavare le regole dei comportamenti letterari (lessico, versificazione, stile) e le forme espressive. La poesia d'amore del Cinquecento accolse le indicazioni del Bembo e fu, con rare eccezioni, petrarchista.

Le poesie d'amore che furono trasferite in suono nei madrigali entrano tutte in questo quadro: erano opere del Petrarca, anche di Boccaccio e di Dante, ma soprattutto dei maggiori poeti del sec. XVI: Jacopo Sannazzaro, Ludovico Ariosto e i petrarchisti: il Bembo stesso, Giovanni Della Casa, Annibal Caro, Luigi Tansillo; più avanti Torquato Tasso, Giovan Battista Guarini, Giovan Battista Marino, oltre ai minori.

L'univocità del genere (lirica d'amore) e dello stile (petrarchesco) non condizionava il panorama espressivo che, al contrario, era ricco di toni e di climi: descrittivo, narrativo, meditativo; idillico, psicologico, naturalistico, pittorico; sentimentale, sensitivo, sensuale; patetico, appassionato.

Questa varietà di accenti e colori espressivi si propose alla ri-creazione attraverso il suono delle voci del madrigale.

Formazione e sviluppo del madrigale

La produzione di madrigali polifonici, tra il 1530 (anno in cui fu stampata a Roma la prima raccolta, *Madrigali di diversi musici libro primo*) e l'inizio del secolo XVII fu imponente. Si calcola che in questo periodo ne siano state pubblicate circa duemila raccolte; e, se si considera che ogni raccolta conteneva una media di 20-25 madrigali, il conto totale è presto fatto.

I primi madrigali conservarono lo stile delle frottole: disposizione omoritmico-accordale delle 4 voci, con brevi imitazioni, e melodia assegnata alla voce superiore. Ma, a differenza delle frottole, erano costruiti "in forma aperta", vale a dire che l'invenzione musicale si svolgeva senza ripetizioni né ritornelli. Rigorosa era la corrispondenza tra i versi poetici e le frasi musicali.

I primi compositori furono i maestri fiamminghi Jacob Arcadelt, Philippe Verdelot, il più volte ricordato Adriano Willaert e alcuni italiani: Costanzo Festa cantore pontificio, Alfonso della Viola maestro di cappella alla corte di Ferrara, il fiorentino Francesco Corteccia e pochi altri.

Intorno alla metà del secolo si precisò la scrittura e la struttura di quello che fu definitivamente il madrigale. Decisivo fu il passaggio dall'omioritmia allo stile contrappuntistico. Il madrigale permuto dal mottetto la struttura a episodi concatenati, nella quale brani nello stile del contrappunto – a volte imitato, a volte libero – si alternavano ad altri che procedevano omoritmicamente.

Si affermarono in questa fase le composizioni a 5 voci (ma si continuò anche a comporre madrigali a 4 voci) e il cromatismo.

La scrittura a 5 voci conferiva ai madrigali una sonorità più piena e permetteva di spezzare il procedere insieme di tutte le parti, introducendo episodi a 3 voci (o a 2, o a 4), con varietà di combinazioni e maggiore efficacia di effetti.

Sui frontespizi di alcune raccolte pubblicate dopo il 1550 apparve la locuzione *madrigali cromatici*. Testimonianza di una più approfondita ricerca espressiva, *cromatismo* significava due cose diverse: l'impiego di valori di durata piccoli (*crome*) e l'uso di intervalli melodici di semitono che spezzavano l'andamento diatonico.

Personalità centrale di questo periodo fu Cipriano de Rore, che dal suo maestro Willaert derivò l'interesse per il cromatismo. Rappresentanti insigni di questa fase del madrigale furono Andrea Gabrieli, il Palestrina, Annibale Padovano, e gli oltremontani Orlando di Lasso e Filippo de Monte.

La fase più matura e ricca di conseguimenti artistici coincise con gli ultimi decenni del secolo XVI e l'inizio del XVII, l'epoca alla quale appartengono le raccolte date alla stampa da Luca Marenzio, Gesualdo da Venosa e Claudio Monteverdi.

Fu in questa fase che il processo di integrazione tra le parole e la musica toccò il segno più alto. In vari modi e su diversi piani i compositori perseguivano l'interpretazione musicale della parola: l'osservanza delle strutture prosodiche delle frasi e dei versi, l'uso di figurazioni melodiche che riproducevano il significato lessicale di determinate parole (i cosiddetti "madrigalismi": *sospir, tremolar, greve, scendere* ecc.), le imitazioni degli affetti, dei moti psicologici, dell'intensificarsi e del variare dei sentimenti. Quanto più la musica si piegava a definire la forma e il significato delle parole, tanto più cresceva la bellezza del madrigale.

L'impegno dell'integrazione con la parola creò melodie più duttili, varie e complesse, fece spazio a intervalli di uso inconsueto, salti ascendenti e discendenti, ma anche a sillabazioni recitative su una sola nota o con brevi moti intervallari.

Anche la struttura armonica diventò più ricca e varia. Come nella fase precedente, i madrigali si presentavano come una successione di brani, spesso incastrati uno con quello che seguiva; il contrappunto, imitato e non, a 4, 5 o 6 voci, era intercalato da episodi omoritmici. Oltre ai citati Marenzio, Gesualdo e Monteverdi, ebbe notevole fama Giaches de Wert, maestro prima alla corte di Mantova, poi al servizio di Alfonso II d'Este. Alla corte di Ferrara egli costituì il "concerto delle dame", un complesso formato di gentildonne della corte, cantatrici di livello professionale, per il quale composero molti maestri, tra i quali Luzzasco Luzzaschi.

La maturità estrema del madrigale coincise con la sua massima diffusione europea. Tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo il linguaggio musicale colto soprannazionale era costituito dal madrigale. Come già avevano fatto i fiamminghi Orlando di Lasso e Filippo de Monte, pubblicarono madrigali italiani, tra altri, Heinrich Schütz, Hans Leo Hassler, Jan Pieterszoon Sweelinck. (Sulla nascita di una scuola madrigalistica inglese, vedi più avanti.)

I massimi madrigalisti furono Luca Marenzio, Carlo Gesualdo principe di Venosa e Claudio Monteverdi.

Luca Marenzio

La vita

Nato nel 1553 da una modesta famiglia di Coccaglio (Brescia), fu ragazzo cantore nella cappella del Duomo di Brescia e passò poi a Trento al servizio del cardinale Cristoforo Madruzzo.

A 25 anni era a Roma, alla corte che il fratello del duca di Ferrara, il cardinale Luigi d'Este, teneva nelle sue dimore di Tivoli e Roma. Qui trascorse la restante parte della sua esistenza, fino alla prematura morte nel 1599, tranne i brevi periodi durante i quali fu a Firenze, membro della corte dei Medici (1588-89) e a Varsavia alla corte di Sigismondo III di Polonia (1595-1598).

L'opera

Benché fosse vissuto a Roma durante gli anni più fervidi del magistero palestriniano e dell'attività della scuola romana, Marenzio coltivò poco la produzione sacra e si dedicò con intensità alla composizione di madrigali e di villanelle.

Molto copiosa fu infatti la sua produzione profana: in 15 anni, tra il 1580 e il 1595, pubblicò ben 16 libri di madrigali (uno a 4 voci, 9 a 5 voci, 6 a 6 voci), un libro di *Madrigali spirituali* a 5 voci, 5 libri di *Villanelle* a 3 voci. Compose inoltre 10 brani per gli *Intermezzi* fiorentini del 1589.

L'alto numero di ristampe che seguì la pubblicazione di molti libri dei suoi madrigali mostra quali fossero il gradimento e l'attenzione del pubblico per la sua opera. Essa si connota, anzitutto, per la cura estrema con la quale egli operava la scelta dei testi, che erano per la maggior parte di poeti illustri, dal Petrarca al Tasso. Analoga cura ed eleganza raffinata distinguono la sua agguerrita tecnica di composizione.

Convergevano infatti a formare il suo stile tutti i tipi di scrittura e di stile madrigalistico del tempo: contrappunto libero e stretto e andamento accordale; passi diatonici e passi cromatici; passi a valori brevi e altri a valori lunghi. Il tutto con un senso sapiente delle alternanze e delle varietà, in stretta aderenza con le parole e i versi.

La produzione sacra si limita a una raccolta di *Mottetti* a 4 voci, a una raccolta postuma di *Sacrae cantiones* a 5, 6 e 7 voci, a vari mottetti a 4-12 voci sparsi in antologie.

La personalità

Dai contemporanei Luca Marenzio fu ritenuto il più elegante e geniale madrigalista, massimo interprete di quel "*petrarchismo musicale*" nel quale gli spiriti della poesia si scioglievano in fatti musicali. La critica moderna ha confermato questa valutazione e considera il polifonista lombardo uno dei maggiori compositori europei del suo tempo.

Marenzio dominava alla perfezione tutti gli artifici del linguaggio musicale, li alternava e intrecciava sapientemente, in mobilissimo rapporto con le strutture dei testi poetici; ma i risultati erano accurate composizioni nelle quali i segni verbali delle parole si attenuavano o annullavano.

Compositore essenzialmente lirico, Luca Marenzio profuse nei suoi madrigali e nelle villanelle un clima di soave espressività, di intima serenità.

Carlo Gesualdo principe di Venosa

La vita

Capo di una casata di antica aristocrazia, nipote di S. Carlo Borromeo, nacque a Napoli intorno al 1560.

Ebbe insegnamenti dai maggiori musicisti attivi a Napoli: Rocco Rodio, il barese Pomponio Nenna, Gian Leonardo Primavera.

Nel 1590, avendo sorpreso la moglie Maria d'Avalos insieme al suo amante Fabrizio Carafa, li uccise entrambi. Allontanatosi da Napoli e trasferitosi a Ferrara, nel 1594 sposò Eleonora d'Este, nipote del Duca di Ferrara Alfonso II.

Ritornò a Napoli nel 1597 e vi riaprì la sua corte, che fu frequentata dai maggiori musicisti napoletani: oltre ai citati Rodio, Nenna e Primavera, Jean de Macque, Muzio Effrem, Scipione Cerreto. Morì nel 1613.

L'opera

Composizioni polifoniche profane:

Gesualdo lasciò circa 110 madrigali a 5 voci, raccolti in 6 libri.

I libri I e II (pubblicati nel 1594) contengono i madrigali composti prima dell'arrivo a Ferrara. Parecchi di essi sono su versi del Tasso; i libri III e IV contengono i madrigali scritti durante il soggiorno a Ferrara e rivelano l'influenza dei maestri locali Giaches de Wert e Luzzasco Luzzaschi. La maggior parte dei testi è di modesto valore letterario. I libri V e VI (1611) contengono i madrigali composti dopo il ritorno a Napoli.

Nel 1613 il liutista genovese Simone Molinaro pubblicò i 6 libri di madrigali di Gesualdo in partitura: fatto assai raro in quell'epoca, essendo la musica polifonica stampata abitualmente in fascicoli separati per ognuna delle parti.

Composizioni polifoniche sacre:

2 libri di *Sacrae cantiones* (mottetti), il primo a 5, il secondo a 6 voci (pubblicati nel 1603); *Responsori* a 6 voci (1611).

La personalità

L'arte di Gesualdo da Venosa fu, sotto molti aspetti, agli antipodi di quella di Luca Marenzio. La sua produzione musicale fu molto meno copiosa di quella del compositore bresciano, benché si fosse realizzata in un arco di tempo superiore.

Gesualdo non amava le strette correlazioni tra le parole e il canto, la "pittura musicale", i *madrigalismi*. Egli esprimeva globalmente i sentimenti espressi dal testo, senza indugiare nei particolari. A proiettare sui versi l'ardore di

un'ispirazione drammaticamente tesa, egli si giovò di un rinnovato cromatismo. Stupì i contemporanei per l'audacia delle successioni degli accordi, per gli imprevedibili trapassi, per l'insolita ampiezza dei salti melodici.

Dell'opera madrigalistica di Claudio Monteverdi si tratta nel capitolo XVI.

I madrigalisti inglesi

Strettamente legato alla poesia e alla lingua italiana, il madrigale non era un genere da "esportazione". Tuttavia in Inghilterra, paese nel quale fin dai tempi di Enrico VIII la cultura italiana era gradita e accolta, ci fu una stagione nella quale fiorì la produzione di madrigali d'imitazione italiana su testi in inglese.

La voga iniziò dalla stampa di *Musica transalpina* (1588), che conteneva una scelta di madrigali italiani con il testo tradotto in inglese. Seguì due anni dopo la pubblicazione di *Italian Madrigalls Englished*, con composizioni soprattutto di Marenzio e testi del pari tradotti.

Queste antologie stimolarono alcuni compositori inglesi tra i più apprezzati a comporre nello stile italiano, ma su versi inglesi, madrigali, balletti e canzonette. Tra l'ultimo decennio del secolo XVI e il primo quarto del XVII ne scrissero, tra i maggiori, Thomas Morley, Thomas Weelkes, John Wilbye, Orlando Gibbons e Thomas Tomkins.

I madrigalisti italiani che maggiormente influenzarono la produzione inglese furono Luca Marenzio, Giovanni Giacomo Gastoldi e Alfonso Ferrabosco, un italiano trapiantato in Inghilterra e vissuto alla corte della regina Elisabetta.

Il madrigale drammatico

Negli ultimi decenni del secolo XVI, mentre il madrigale amoroso e petrarchesco conosceva la sua stagione più splendida, alcuni compositori andando controcorrente scrissero raccolte di madrigali di segno espressivo e stilistico opposto. Ad essi furono dati i nomi di *madrigali drammatici*, o *rappresentativi*, o *dialogici*.

I madrigali drammatici erano di genere comico, cioè burlesco, realistico, caricaturale. Uno dei tratti caratteristici era un legame narrativo che collegava e dava unità ai madrigali di ogni raccolta. L'argomento spesso era un pretesto tenue, e venivano raccontate le baruffe di donne che si incontravano al bucato, o serate di giochi di società, o mascherate, o gite in barca. In altre raccolte si affrontavano vere e proprie vicende di fantasia con personaggi seri mescolati a personaggi faceti. Queste vicende erano per lo più ispirate ai canovacci della Commedia dell'Arte, con le maschere più note. I testi di ogni madrigale drammatico potevano essere sia monologhi sia dialoghi e impiegavano differenti linguaggi: l'italiano popolare, realistico, senza eleganze poetiche, e i dialetti più diffusi – quelli caratteristici delle varie maschere: il veneziano, il bergamasco, il bolognese –; inoltre il tedesco e lo spagnolo maccheronici.

La scrittura musicale era, in prevalenza, a 5 voci nello stile del madrigale o a 3 voci nello stile delle canzonette.

Il prototipo dei madrigali drammatici fu *Il cicalamento delle donne al bucato* (1567) del mantovano Alessandro Striggio, autore anche del *Gioco di primiera* (1569).

Il maestro di San Marco Giovanni Croce detto il Chiozzotto compose le *Mascherate piacevoli et ridicolose per il carnevale* (1590).

Ma i maestri del madrigale drammatico furono due musicisti emiliani di stato ecclesiastico: Orazio Vecchi e Adriano Banchieri.

Orazio Vecchi (Modena, 1550-1605), sacerdote, maestro di cappella, autore di messe e mottetti, madrigali e canzonette, diede il meglio di sé nei madrigali drammatici: la *Selva di varia ricreazione* a 3-10 voci (1590), *l'Amfiparnaso* a 5 voci (1597), e *Le veglie di Siena*, a 3-6 voci (1604).

La "commedia harmonica" *L'Amfiparnaso* è il capolavoro del genere. Divisa in 3 atti, è preceduta da un *Avvertimento ai Lettori* nel quale l'autore si vanta d'essere stato il primo ad unire Commedia e Musica, e da un Prologo nel quale (come farà tre secoli dopo Leoncavallo nei *Pagliacci*) è esposta la poetica del genere: "*Questo di cui parlo / spettacolo, si mira con la mente / dov'entra per le orecchie / e non per gli occhi*". I personaggi sono notissime maschere: Pantalone, il Dottor Graziano, tre "zanni", cioè servi, il Capitano Spagnolo Cardone, due coppie di innamorati, Lelio e Nisa, Lucio e Isabella, la cortigiana Ortensia.

La stessa vicenda, con equivoci, *gags*, burle, brani sentimentali e sospiriosi, e con simili personaggi-chiave, è svolta nella *Pazzia senile* a 3 voci (1598) e nella *Prudenza* (poi *Saviezza*) *giovenile* (1607-1628) di Adriano Banchieri.

Il monaco olivetano Adriano Banchieri (Bologna, 1567-1634) fu organista e maestro di cappella in molte chiese del suo ordine prima di stabilirsi definitivamente (1608) a San Michele in Bosco sopra Bologna. Lasciò composizioni polifoniche sacre (tra cui *Concerti ecclesiastici* a 8 voci), profane, strumentali soprattutto per organo, e opere teoriche (*Conclusioni sul suono dell'organo*, *L'organo suonarino*, *La cartellina del canto figurato*).

Altre sue raccolte di madrigali drammatici ricche di realismo e vivacità, oltre la *Pazzia* e la *Saviezza*, sono: *Il zabaione musicale* (1604), *La barca di Venezia per Padova* (1605), *Il festino della sera del giovedì grasso* (1608), *I Trattenimenti da villa* (1628). Banchieri esercitò una forte influenza sulla vita culturale bolognese con un'intensa attività di musicista, didatta e anche di scrittore.

IN FRANCIA, IN SPAGNA, IN GERMANIA

Il panorama della musica profana europea durante il Rinascimento sarebbe incompleto, se non ricordassimo le forme principali coltivate in Francia, in Spagna e in Germania nelle rispettive lingue.

La chanson francese

Durante il regno di Francesco I, nelle corti e presso la società elegante di Francia si affermò la *chanson*.

Queste composizioni avevano poco in comune, se si esclude la lingua, con le omonime composizioni dei maestri borgognoni e fiamminghi. A 4 voci, esse presentavano un impianto formale semplificato, a confronto dell'intreccio contrappuntistico caro ai maestri nordici: erano più simili, cioè, alle frottole italiane, con emergenza melodica della voce superiore, ma più lunghe di esse. I testi poetici di alcune *chansons*, piene di grazia e spontaneità, sono del maggior poeta francese del tempo, Clément Marot.

La *chanson* francese ebbe rapida voga: ben 35 libri ne pubblicò, tra il 1528 e il 1552, l'editore parigino Pierre Attaignant, e numerose furono le trascrizioni per voce e liuto e per liuto solo.

Tra i compositori emersero il delicato Claudin de Sermisy (1490-1562) e Clément Janequin (1485 ca.-1560). Il secondo è ricordato soprattutto per l'inclinazione al genere descrittivo. In questo filone furono celebri, per l'efficace realismo, le *chansons* intitolate *Le chant des oiseaux*, *La chasse*, *L'alouette*, ma soprattutto *La guerre*. È fama che quest'ultima sia stata composta dopo la battaglia di Marignano (oggi Melegnano, tra Milano e Lodi) nel 1515. Essa fu il modello di tutte le "battaglie" musicali composte nell'arco di due secoli, per voci, per gruppi strumentali, per clavicembalo.

Nella seconda metà del secolo le *chansons* subirono l'influsso del madrigale italiano, che si diffuse anche in Francia, soprattutto durante il regno di Caterina de' Medici. I principali autori di *chansons* di questo periodo furono Claude le Jeune e Guillaume Costeley. Il poeta preferito dai compositori di questo periodo fu Pierre de Ronsard.

Il villancico castigliano

L'unificazione politica della Spagna avviata dai re cattolici Ferdinando d'Aragona e Isabella di Castiglia (1474) diede avvio alla formazione di una cultura nazionale di aspirazione europea. Nell'arte musicale la prima manifestazione nuova fu la creazione di una forma poetico-musicale di evidente affinità con la frotola italiana, i cui primi esempi risalgono alla fine del secolo XV: il *villancico*.

Di contenuto amoroso, idillico, più tardi anche devozionale (con la sostituzione dei testi profani con altri di contenuti sacri) i *villancicos* erano formati da più strofe (*coplas*) divise da un ritornello (*estribillo*). Erano a 3-4 voci, in stile omofono.

Ne sono conservati in numero notevole nei *cancioneros* (canzonieri), tra i quali è famoso il *Cancionero musical de Palacio*. Tra i compositori emerse Juan del Encina (1469-1529), poeta, compositore, scrittore di teatro che trascorse a Roma molti anni della sua vita.

Dall'inizio del secolo XVI ebbero voga *villancicos* scritti come musiche vocali soliste accompagnate dal liuto. Ne composero Luis Milán, Miguel de Fuenllana, Alonso Mudarra.

Il Meistersung monodico

I *Meistersinger* o Maestri cantori furono gli eredi e i continuatori dei *Minnesänger* dell'età feudale. Essi svilupparono, nei secoli XV e XVI, un'arte autonoma nell'ambito degli ambienti medio-borghesi delle città libere (quelle non soggette ad un principe) della Germania. Centri importanti del *Meistersung* furono le città di Magonza, Strasburgo, Augusta e Norimberga.

L'attività dei *Meistersinger* si svolgeva in prevalenza all'interno delle associazioni di mestieri o corporazioni, e i momenti più significativi erano le gare pubbliche annuali di poesia e canto improvvisate che si svolgevano tra le varie corporazioni. Le prove di concorso erano regolate da una stretta e spesso pedante osservanza di regole severe, chiamate *tabulaturen* (tabulature), codici che stabilivano le norme del poetare e del canto.

I più eminenti Maestri cantori furono Hans Fols e Hans Sachs (1494-1576). Il secondo, autore di migliaia di canti, fu celebrato da Wagner nei *Maestri cantori di Norimberga*.

Il *Lied* polifonico

I primi *Lieder* tedeschi si trovano nel *Lochamer Liederbuch* (1452), una raccolta che comprende canti monodici e canti a 3 voci, con la melodia principale al *tenor*. Nel *Glogauer Liederbuch* (1480 ca.), invece, le melodie sono cantate dalla voce acuta.

Nel periodo seguente, fino alla metà del secolo XVI, furono composti molti *Lieder* a 3 e soprattutto a 4 voci, su testi in lingua tedesca; il trattamento delle voci era più elaborato contrappuntisticamente di quanto usasse nelle forme italiane e francesi coeve.

Il *Lied* polifonico fu coltivato da valenti compositori tedeschi od operanti in stati di lingua tedesca: il già ricordato Heinrich Isaac, autore fra l'altro del famoso *Lied Innsbruck, ich muss dich lassen* (Innsbruck, devo lasciarti), Heinrich Finck, Ludwig Senfl.

I *Lieder* della seconda metà del secolo – compresi quelli di Orlando di Lasso, che ne scrisse diversi – furono variamente influenzati dallo stile del madrigale e delle villanelle italiani.

Le trasformazioni del linguaggio – Gli strumenti del Rinascimento

Tra la metà del XVI e la metà del XVII secolo la musica europea mutò carattere, forme, qualità timbriche ed espressive.
In sintesi:

- la polifonia fu ancora impiegata, soprattutto nella musica sacra, mentre si affermava la monodia, che occupò uno spazio sempre maggiore;
- parallelamente, il contrappunto, imitato e libero, perse importanza rispetto alla nascente scienza dell'armonia;
- i modi di origine ecclesiastica, sui quali per oltre un millennio si erano basate le composizioni, furono a poco a poco sostituiti dai moderni modi maggiore e minore;
- la musica strumentale assunse una importanza crescente.

I TRATTATISTI

Le suddette trasformazioni trovarono riscontri nelle opere teoriche scritte dopo la metà del XV secolo.

Partecipì del rinnovamento della cultura e dei metodi d'indagine attuati durante il Rinascimento, i trattatisti affrontarono lo studio del linguaggio sonoro, indagando i fenomeni acustici e l'esperienza musicale. Tra essi nel primo periodo vanno ricordati:

il fiammingo Johannes Tinctoris (1446-1511), vissuto a Napoli, oggi ricordato quale autore del primo dizionario lessicale della musica, il *Terminorum musicae diffinitorium* (Definizioni dei termini musicali) (1474).

Franchino Gaffurio di Lodi (1455-1522), autore di numerosi trattati (*Theoricum opus musicae disciplinae* (1480), *Practica musicae* (1496), *Angelicum ac Divinum opus musicae* (1508)), che fu maestro di cappella del duomo di Milano e autore di messe e mottetti.

Pietro Aron di Firenze, autore del primo trattato di musica scritto in italiano, il *Toscanello della musica* (1523).

I maggiori trattatisti del Rinascimento furono:

Heinrich Loris, detto il Glareano, dal nome della cittadina svizzera (Glarus) nella quale nacque (1488-1563), autore del *Dodekachordon* (1547), e

Gioseffo Zarlino di Chioggia (1517-1590), maestro di cappella in San Marco dal 1565 quale successore di Cipriano de Rore, autore di opere fonamen-

tali: le *Istituzioni armoniche* (1558), le *Dimostrazioni armoniche* (1571), e i *Supplementi musicali* (1588).

Lo studio dell'antica musica greca ispirò all'umanista e musicista Nicolò Vicentino (1511-1572) la stesura del trattato *L'antica musica ridotta alla moderna pratica* (1555). Egli tentò (ma senza successo) di richiamare in vita la musica greca anche costruendo due strumenti – l'archicembalo e l'archiorgano – che riproducevano gli intervalli dei vari generi di quella musica.

Il confronto tra antichi e moderni, che fu caro alle culture rinascimentale e post-rinascimentale, ispirò il *Dialogo della musica antica e della moderna* (1581) del musicista fiorentino Vincenzo Galilei (1533-1591), padre del celebre astronomo e matematico.

Altri trattatisti del tempo:

Il canonico bolognese Giovanni M. Artusi, ricordato per il trattato *L'Artusi, ovvero delle imperfezioni della moderna musica* (1600), riassunto della concezione tradizionale del contrappunto, che sviluppò una famosa polemica contro i madrigali di Monteverdi.

Agostino Agazzari di Siena, che scrisse l'opuscolo *Del sonare sopra il basso con tutti gli strumenti e del loro uso nel concerto* (1607), la più antica trattazione del basso continuo.

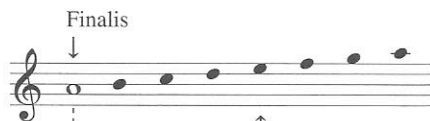
I nuovi valori linguistici e stilistici sui quali si basò l'arte musicale dal secolo XVII in poi – e cioè la tonalità, l'armonia e il basso continuo – furono dibattuti in alcune delle opere teoriche citate; su di esse, e soprattutto sulle trasformazioni che segnarono e analizzarono, ci soffermiamo brevemente.

L'origine della tonalità

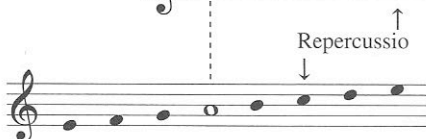
Il passaggio dai modi gregoriani ai toni moderni avvenne attraverso l'alterazione di una nota che, spostando la posizione di un semitono, modificava la natura della scala modale nella quale tale fatto si verificava. Ciò era già avvenuto, nella pratica, con l'abbassamento di un semitono nel *si* (da *si naturale* a *si bemolle*), nel quinto e nel sesto modo, per evitare l'intervallo melodico di quarta eccedente o tritono (*fa-si*).

Questi spostamenti si moltiplicarono durante il secolo XVI. L'importanza della *sensibile* nei movimenti cadenzali e la sensibilità armonica che si veniva formando attraverso la pratica musicale, soprattutto strumentale, concorsero a trasformare i *modi ecclesiastici* nei nostri *maggiore* e *minore*. I nuovi modi furono presentati dal Glareano nel *Dodekachordon* (1547), come l'aggiunta di 4 modi nuovi agli 8 della tradizione gregoriana. Essi furono:

IX Modo - autentico
(Eolio: è il nostro
minore naturale)



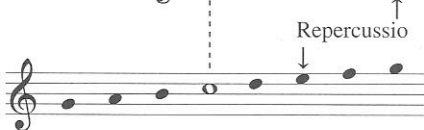
X Modo - plagale
(Ipoeolio)



XI Modo - autentico
(Ionico: è il nostro
modo maggiore)



XII Modo - plagale
(Ipoionico)



Lo spostamento delle posizioni dei semitoni per le ragioni dette fece sì che i due nuovi modi autentici, *eolio* e *ionico*, chiamati poi semplicemente *minore* e *maggiore*, rimanessero soli, avendo assimilato gli altri.

Le composizioni del secolo XVII si basarono sulle nuove scale tonali, ad eccezione di quelle collegate con la pratica liturgica di derivazione gregoriana, per le quali il trapasso fu più lento.

L'origine dell'armonia

L'armonia si affermò empiricamente dalla pratica degli strumenti polivoci (in grado, cioè, di eseguire più suoni simultanei): il liuto, l'organo, il clavicembalo e i suoi congeneri.

Le esecuzioni su questi strumenti richiamavano l'attenzione di coloro che li suonavano non più sullo svolgimento orizzontale delle varie voci, ma sulla verticalità di suoni che appartenevano a voci diverse ma erano eseguiti simultaneamente. Ciò portava alla creazione di *accordi*.

La teoria dell'armonia fu enunciata da Gioseffo Zarlino nelle *Istituzioni armoniche* (1558). Egli affermò la legittimità di una *scienza armonica*, essendo gli accordi frutto delle leggi naturali che governano l'acustica.

Secondo queste leggi fisiche, ogni suono fondamentale genera una serie di suoni più acuti, i *suoni armonici*. Gli accordi perfetti (*triadi*) maggiori sono formati con i suoni corrispondenti alla successione dei primi 6 suoni armonici dello stesso suono fondamentale: non sono perciò il frutto di un'invenzione teorica o astratta, ma la proiezione di un principio insito nella natura stessa della materia sonora.

Zarlino costituì una nuova scala diatonica, la *scala naturale* o *zarliniana*, che sostituì la scala pitagorica. Gli intervalli della scala naturale sono basati sui rapporti che intercorrono tra un suono e i suoi armonici. In base a questi rapporti la consonanza degli intervalli di terza, maggiore o minore (e dei loro rivolti di sesta, minore o maggiore) fu spiegata con la gradevolezza all'udito, ma soprattutto come espressione di rapporti frazionari semplici, rispettivamente $5/4$ e $6/5$.

L'origine del basso continuo

L'usanza diffusa dalla fine del secolo XV nell'esecuzione di brani polifonici, soprattutto profani, di sostituire alcune voci con uno o più strumenti, e la conseguente tendenza a concentrare nella voce o nelle voci superiori le risorse espressive avevano modificato (come si è appena detto sull'origine dell'armonia) la concezione lineare-melodica, propria della scrittura contrappuntistica, in quella verticale-armonica. Essa si concretò negli accordi e fu il fondamento dello stile monodico.

Venendo a mancare il bilanciato equilibrio fra tutte le parti di una composizione polifonica, che era stato una conquista del contrappunto imitato di derivazione fiamminga, nella melodia all'acuto si concentravano i valori espressivi.

dalla *Sonata in Re maggiore op. V N° 1* di Arcangelo Corelli

Originale:

Tasto solo



Realizzazione (di Michelangelo Abbado):

Essa era sostenuta dal basso il quale, in quanto generatore degli accordi, riassumeva e compendia le altre parti accompagnanti.

Questo *basso* fu chiamato *continuo* in contrapposizione al basso delle composizioni polifoniche. Nella pratica, perché la realizzazione degli accordi sul basso non ingenerasse equivoci, il compositore sovrapponeva (o sottoponeva) alle note del basso alcune cifre, come avviene ancora oggi nello studio dell'armonia, per la realizzazione del basso dato.

Esse avevano la funzione di indicare agli esecutori quali accordi dovessero eseguire sull'organo o sul clavicembalo.

In passato il merito di queste innovazioni fu attribuito al compositore Ludovico Grossi da Viadana (1560 ca.-1627), il quale lo avrebbe attuato per la prima volta nella stampa dei suoi *Cento Concerti ecclesiastici* (mottetti) a 1-4 voci, con il *basso continuo per suonar l'organo* (1602).

Lo precedettero invece Giovanni Croce e Adriano Banchieri, in opere del 1590 e 1595 rispettivamente.

L'opera del Grossi da Viadana è importante perché egli fu il primo, nella *Prefazione dei Concerti ecclesiastici*, a spiegare il nuovo principio compositivo.

Il basso continuo (abbreviato in *b. c.*) fu impiegato costantemente durante l'età barocca (1600-1750 ca.), nell'accompagnamento della musica vocale (cantate, opere, oratori, messe ecc.) e di quelle strumentali non a tastiera (suites, sonate, concerti ecc.). Era eseguito da due strumenti: uno, melodico, di solito ad arco (violone, viola da gamba, poi violoncello) suonava la parte del basso; l'altro, a tastiera (clavicembalo, organo) o a corde con manico (liuto, tiorba) realizzava gli accordi, di solito improvvisando, seguendo le prescrizioni dei numeri posti sotto o sopra le note del basso.

GLI STRUMENTI DEL RINASCIMENTO

Negli affreschi e nei quadri di soggetto sacro e profano del Rinascimento ammiriamo spesso gli strumenti musicali del tempo, sia in opere che raffigurano scene di vita musicale (ce ne sono, tra altri, di Giorgione, Gaudenzio Ferrari, Raffaello, Tiziano, Tintoretto, Caravaggio, Dürer, Matthias Grünewald, van Dyck) sia in quelle di soggetto generico.

Questa abbondante iconografia mostra, tra l'altro, quanti e quanto vari, di dimensione e forma, fossero gli strumenti musicali impiegati durante il Rinascimento e, indirettamente, quale fosse la loro importanza nelle cerimonie religiose e nei molteplici aspetti della vita della società.

A corde e a fiato

Lo strumento che ebbe la massima popolarità e diffusione durante il secolo XVI e l'inizio del XVII fu il *liuto*.

Di origine orientale, il liuto fu portato in Europa all'epoca delle Crociate e da allora si diffuse gradualmente, conseguendo nel secolo XVI l'importanza e il rilievo, come strumento solista e strumento di accompagnamento, che sono paragonabili a quelli del pianoforte tre secoli più tardi. Il tipo più comune di

liuto era armato con 11 corde, tre doppie intonate all'ottava, due doppie all'unisono e una (*cantino*) senza raddoppio.



Alla fine del secolo, volendo aumentare la sonorità dello strumento, si aggiunsero altre corde, più lunghe ed estese al grave.

Nacquero così nuovi esemplari della famiglia del liuto: la *tiorba* con due manici paralleli, simile all'*arciliuto* che però è più lungo, e il *chitarrone*, alto quanto un uomo e montato con corde di acciaio. Questi strumenti trovarono impiego nell'esecuzione dei melodrammi, perché le loro corde consentivano di liberare suoni gravi e ricchi di sonorità.

Le *intavolature* o *tabulature* (composizioni strumentali) per liuto erano scritte in una grafia musicale molto diversa da quella della scrittura vocale dell'epoca e di oggi. Esse infatti riproducevano, mediante un tracciato di 6 linee, la cordiera del liuto; su di esse venivano indicate con cifre (nelle intavolature italiane o spagnole), con lettere (nelle intavolature francesi), con lettere e cifre (nelle intavolature tedesche) le differenti posizioni in cui occorreva premere ogni corda. Sopra le cifre o le lettere segni particolari indicavano la durata delle singole note.

Dalla *viella* medioevale erano nate, durante il secolo XV, tre famiglie di strumenti ad arco: le lire, la viola da gamba e la viola da braccio.

La *lira*, nelle varietà da *braccio* e da *gamba* (o *lirone*), era fornita di 7 corde, 2 delle quali di bordone; il manico terminava a forma di cuore, con le caviglie infisse trasversalmente.

La *viola da gamba* (così chiamata perché l'esecutore la teneva stretta fra le ginocchia) era costruita in vari tipi di dimensioni diverse; i tipi più usati erano il basso e il contrabbasso di viola (o *violone*). Era munita di 5-7 corde, accordate per quarta. La viola da gamba fu poi (sec. XVIII) sostituita dal *violoncello* (a 4 corde accordate per quinta): pare che il merito della trasformazione si debba attribuire ad Andrea Amati. Il *contrabbasso*, di tutti gli strumenti ad arco, è quello che conservò più fedelmente le caratteristiche esterne delle antiche viole.

Le *viole da braccio* erano costruite anch'esse di dimensioni diverse, da cui i nomi di viola soprano, viola contralto, viola tenore; erano fornite di 6 corde intonate per quarte.

Questi strumenti caddero in disuso nel Seicento, mentre si diffondevano nuovi strumenti da essi derivati: il *violino*, la *viola* e il *violoncello*.

Tra gli strumenti a fiato i più diffusi erano:

- i *cornetti*, diritti o ricurvi, derivati da quello medioevale;
- la *tromba*, di vari tipi, tra cui il *clarino* di registro acuto, ancora usato nel XVIII secolo;
- i *flauti*, diritti e traversi;
- i *fagotti*, derivati dalla *bombarda* e ancora differenti dall'omonimo strumento oggi in uso. Dalla *bombarda* si sviluppò anche l'*oboe*.

A tastiera

Insieme con il liuto, nel Cinquecento e nei secoli seguenti furono molto diffusi gli strumenti a tastiera: l'organo, il regale, il clavicordo e il clavicembalo.

L'*organo* rinascimentale si presentava come un ampliamento del positivo medioevale. Accolto definitivamente nelle chiese come strumento liturgico, ebbe dimensioni più estese. Fu accresciuto il numero dei registri e ai *principali* si aggiunsero registri di *mutazione*; nei manuali si introdussero tasti meno larghi e più profondi, e ciò consentiva esecuzioni più agili e sciolte. Prima nei Paesi Bassi e in Germania e successivamente negli altri Paesi europei fu introdotta la *pedaliera*.

Ulteriori perfezionamenti si realizzarono nel periodo barocco, ad opera principalmente degli organari tedeschi, i quali ampliarono ulteriormente le dimensioni dello strumento, aggiungendo nuovi registri e curando molto la decorazione esterna della cassa.

I trattati di musica strumentale

La diffusione degli strumenti e della musica strumentale ebbe come conseguenza diretta la pubblicazione di un notevole numero di trattati. Non hanno nulla a che vedere con i moderni metodi per lo studio dei vari strumenti, i quali sono collegati a procedimenti didattici formulati a partire dalla seconda metà del secolo XVIII.

I trattati di musica strumentale del Rinascimento presentano due elementi che non appaiono sempre né costantemente. Il primo è che essi si prefiggono principalmente di insegnare a trasferire sugli strumenti composizioni nate per le voci. Ciò richiedeva una trasformazione delle melodie strumentali, soprattutto attraverso l'impiego delle *coloriture* (*diminuzioni*, *passaggi*), cioè l'introduzione di fioriture e di note di passaggio.

L'altro elemento è il carattere composito di molti trattati, i quali facevano seguire alla parte precettistica un'antologia o scelta di composizioni per lo strumento o per gli strumenti dei quali si occupavano. Molta importanza ebbero, fra numerosi altri, le opere e gli scrittori che qui di seguito ricordiamo.

Il più antico autore di un trattato per l'organo fu Conrad Paumann, organista cieco di Norimberga, che nel 1452 scrisse il *Fundamentum organisandi*.

Silvestro Ganassi dal Fontego lasciò due trattati: *La Fontegara* (1535) per i flauti, e la *Regula rubertina* (1543) per le viole.

Dello spagnolo Diego Ortiz di Toledo è il *Tractado de glosas sobre clausulas y otros generos de punto en la musica de violones* (1553), per gli strumenti ad arco (*glosas* è l'equivalente spagnolo di *diminuzioni*).

Vincenzo Galilei, il già ricordato autore del *Dialogo della musica antica e della moderna*, aveva in precedenza compilato un trattato-antologia in forma di dialogo per liuto, *Il Fronimo* (1568).

Molto importante, per gli strumenti a tastiera, fu *Il Transilvano. Dialogo sopra il vero modo di suonar organi et istromenti da penna* (clavicembalo) del perugino Girolamo Diruta, in due parti (1593 e 1609-10). Contiene un'importante antologia di composizioni dei maggiori maestri italiani del tempo.

Assai ampi elenchi, ricchi di illustrazioni, degli strumenti rinascimentali contengono *Musica getutsch* (1511) di Sebastian Virdung, e il secondo volume del *Syntagma musicum* (1618) di Michael Praetorius.

L'oratorio e la musica sacra

LA CONTRORIFORMA CATTOLICA

La rapida espansione delle Riforme religiose nell'Europa centro-settentrionale indusse la Chiesa di Roma ad affrontare una radicale azione riformatrice, per definire i fondamentali aspetti della dottrina e condannare abusi e lassismi.

A questo fine il papa Paolo III convocò un Concilio a Trento; esso, in numerose sessioni svolte tra il 1545 e il 1563, decise le linee di impegno della Controriforma cattolica. In una delle ultime sessioni del Concilio furono anche affrontati i problemi che riguardavano la musica sacra. Furono così stabiliti:

- a) l'abolizione di tutte le sequenze ad eccezione di cinque;
- b) il divieto di usare *cantus firmi* profani nella composizione di messe polifoniche;
- c) l'obbligo che nelle composizioni polifoniche le parole risultassero chiaramente intelligibili.

La lauda polifonica

Nella seconda metà del secolo XVI, nel clima di rinnovata pietà suscitato dalla Controriforma, ebbero largo seguito a Roma le attività devozionali promosse dal fiorentino S. Filippo Neri (1515-1595), fondatore della congregazione dell'Oratorio, chiamata poi anche dei Filippini.

Presso l'oratorio (luogo di preghiera) di S. Girolamo della Carità e successivamente a S. Maria della Vallicella si tennero funzioni sacre extraliturgiche. In esse il sermone, le preghiere e le letture devote erano preceduti e seguiti dal canto di *laudi polifoniche* a 3-4 voci in stile accordale, su testi in lingua italiana.

La diffusione dell'ordine filippino in molte città italiane durante il Seicento, principalmente Napoli, Firenze e Bologna, favorì una vasta diffusione delle pratiche devozionali oratoriane e del repertorio di laudi. Oltre ad un buon numero di raccolte e stampe di laudi polifoniche pubblicate tra la fine del XVI e i primi decenni del XVII secolo, si praticò l'uso dei "*travestimenti spirituali*", che consisteva nella sostituzione, all'originale testo profano d'una canzonetta o forma affine, di un nuovo testo di contenuto spirituale.

Le più note raccolte di laudi polifoniche furono:

- le *Laudi spirituali* di Giovanni Animuccia, 1563;
- il *Tempio armonico della Beatissima Vergine* del padre filippino Giovenale Ancina, 1599;

Il Teatro armonico spirituale di Giov. Francesco Anerio (1619) che conteneva madrigali spirituali e dialoghi in stile recitativo.

Gradite ai fedeli che frequentavano gli oratori, da meditative, esortative e liriche quali erano agli inizi, le laudi divennero più estese e complesse, attraverso l'introduzione del dialogo e di elementi drammatici, e seguirono il passaggio dallo stile polifonico al monodico.

L'oratorio

La parola "oratorio" (dal verbo latino *orare*, pregare) indicò per molti secoli piccoli edifici o ambienti, distinti dalle chiese e dai luoghi di culto consueti, nei quali gruppi di fedeli si incontravano per pregare.

Nella rinascita della pietà cristiana che preparò e accompagnò la Controriforma ebbero a Roma una funzione molto importante gli oratori fondati e animati dalle iniziative catechistiche di S. Gaetano da Thiene, di S. Filippo Neri e altri. L'esercizio di pratiche devote negli oratori consisteva in preghiere, meditazioni e sermoni frammezzati dal canto delle laudi.

Nel primo trentennio del secolo XVII negli oratori romani di S. Gerolamo della Carità, di S. Maria della Vallicella, del Santissimo Crocifisso le esecuzioni musicali prevalsero sugli altri momenti degli esercizi di devozione, e il termine "oratorio" finì per indicare composizioni sacre non liturgiche che, in ricorrenze particolari, venivano eseguite in quegli edifici.

A partire dal primo barocco l'oratorio musicale fu un genere drammatico-narrativo che svolgeva episodi sacri a fini di edificazione religiosa; non era rappresentato, ma cantato da voci soliste e dal coro con accompagnamento di strumenti.

Il carattere distintivo peculiare dell'oratorio è l'assenza di elementi scenici e rappresentativi (si pensi ai drammi radiofonici). I dialoghi sono eseguiti dai cantanti che impersonano i vari personaggi, mentre le parti narrative sono affidate ad uno *Storico* (*Historicus*) o *Testo*, il quale racconta lo svolgersi della storia narrata. Egli si esprime in terza persona, mentre i personaggi usano la prima persona.

Le storie raccontate negli oratori sono veri drammi sacri, desunti da fatti narrati nella Bibbia, nelle storie ecclesiastiche, nelle vite dei santi. Il coro vi ha un'importanza più o meno grande, comunque superiore a quella che ha nel melodramma del tempo.

Vicino ai personaggi reali appaiono talvolta personaggi ideali, quali la Fede, la Speranza, la Carità, l'Amor divino, l'Umiltà, la Grazia eccetera.

Nell'epoca barocca l'oratorio fu trattato sia da compositori cattolici sia da musicisti protestanti. Si scrissero oratori in latino (soprattutto a Roma), in italiano (in Italia e nei paesi cattolici tedeschi, particolarmente a Vienna), in francese, in tedesco (affiancando le *passioni*), in inglese.

Gli oratori latini o *historiae*

L'oratorio latino nacque e si sviluppò a Roma, in seno all'Arciconfraternita del Santissimo Crocifisso che si riuniva nell'omonimo oratorio posto vicino alla chiesa di San Marcello. Era composta da nobili; le esecuzioni che essi tenevano durante la quaresima esercitavano un grande richiamo per l'eccellente livello delle stesse.

L'oratorio latino (chiamato con vari nomi, tra cui *historia*, storia) derivò dai mottetti concertati eseguiti come dialoghi spirituali; il testo, in latino, era desunto spesso dall'Antico Testamento. Con l'avvento della monodia, lo stile mottettistico fu sostituito dal nuovo stile recitativo.

Si può affermare che la storia dell'oratorio latino si identifica quasi totalmente con la storia degli oratori eseguiti a Roma. Il primo compositore, Giacomo Carissimi, fu anche il maggiore di tutti. Dopo di lui, su invito della Arciconfraternita del Crocifisso, scrisse degli oratori latini Alessandro Scarlatti. L'attività musicale del Crocifisso si concluse nel 1725.

Fuori di Roma, a Venezia, nel successivo secolo XVIII furono composti ed eseguiti con una certa frequenza oratori latini specialmente di Antonio Vivaldi (*Juditha triumphans*, composto nel 1716 per le figlie dell'Ospedale della Pietà di Venezia) e di Baldassarre Galuppi.

Alla fine dell'Ottocento l'oratorio latino fu riproposto da Lorenzo Perosi (1872-1956), maestro della Cappella Sistina, autore del *Natale del Redentore*, della *Passione* e della *Resurrezione di Cristo*, del *Transitus animae* e altri.

Giacomo Carissimi

La vita

Nato da una umile famiglia nel 1605 a Marino sui colli laziali, iniziò giovanissimo la professione di musicista, come cantore prima, organista poi, del duomo di Tivoli e successivamente maestro di cappella nella cattedrale di Assisi.

Nel 1630 fu chiamato a Roma ad occupare il posto di maestro di cappella nella chiesa di Sant'Apollinare annessa al collegio Germanico-Ungarico e lo tenne fino alla morte (Roma, 1674).

Conseguì notevole fama anche come insegnante. Tra i seminaristi del collegio Germanico ebbe valenti discepoli che ne diffusero le musiche e la rinomanza in Germania (Johann Kaspar Kerll, Johann Philipp von Krieger) e in Francia (Marc Antoine Charpentier).

L'opera

La produzione musicale di Carissimi si sviluppò, copiosa, nell'ambito della musica vocale non teatrale: sacra in lingua latina (liturgica ed oratori) e profana su testi italiani.

Fu noto ai contemporanei soprattutto come autore di cantate profane; ma la sua natura musicale si esprime soprattutto negli oratori latini, che gli assicurano un posto importante nella storia musicale del barocco.

Dei 35 oratori o *historiae sacrae* che, secondo gli studi di Lino Bianchi, egli avrebbe composto, ne sono stati conservati una ventina:

– alcuni sono di proporzioni vaste e richiedono un numero notevole di voci soliste e corali (per esempio, *Judicium extremum* a 5 voci, 3 cori e archi; *Historia divitis* e *Historia Jonae* a 8 voci e strumenti; *Jephthae* a 6 voci e b.c. è considerato il suo capolavoro);

- altri sono di più ridotte proporzioni (per esempio, *Judicium Salomonis* a 4 voci);
- altri infine hanno dimensioni e struttura affine a quella dei mottetti concertati (per esempio, *Lamentatio damnatorum* a 3 voci e *Felicitas beatorum* pure a 3 voci).

I testi degli oratori del Carissimi sono un'elaborazione dialogata di narrazioni tratte dal testo latino del Vecchio e del Nuovo Testamento, con interpolazioni di brevi passi di invenzione. Si ignora se le "sceneggiature" siano state scritte da Carissimi stesso o da qualche padre gesuita del collegio Germanico.

In tutte le *historiae* si alternano brani narrativi affidati all'*historicus* e parti dialogiche e liriche; brani solistici, duetti, brani corali.

L'accompagnamento a volte si limita al solo organo che realizza il b.c., a volte alterna all'organo un rado tessuto strumentale a 3 parti. Solitamente le due parti superiori erano affidate a 2 violini (o 2 gruppi di violini), mentre l'esecuzione del basso era effettuata da viola da gamba e violino e realizzata armonicamente da organo positivo, clavicembalo e tiorba o arciliuto.

Altre composizioni di Carissimi:

liturgiche in latino:

8 messe, da 3-8 voci con b.c., alcune con accompagnamento di strumenti. Le più note: *Missa Ut queant laxis*, *Missa Quinque et novem vocum*, *Missa L'homme armé*;

172 mottetti da 1-8 voci e b.c., molti dei quali furono pubblicati in antologie dell'epoca.

profane con testo italiano:

227 arie e cantate profane o spirituali a 1-3 voci con b.c. Molte furono composte per l'esecuzione nei circoli artistici e mondani della Roma dei Barberini e di Cristina di Svezia.

Le più note sono: *Il lamento in morte di Maria Stuarda*; *I filosofi*, dialogo tra Eraclito e Democrito sulla vanità dell'amore; la cantata spirituale *Suonerà l'ultima tromba* sul Giudizio Universale.

La personalità

Vissuto nel periodo della fioritura della scuola operistica, Giacomo Carissimi lavorò a Roma nei decenni in cui operavano anche Stefano Landi, Marco Marazzoli e Luigi Rossi, ma non si accostò mai al teatro musicale pur essendo dotato di un temperamento musicale eminentemente drammatico. Questa inclinazione egli riversò tutta intera negli oratori (tra i quali emergono *Jephthé*, *Judicium Salomonis*, *Judicium extremum*), nei mottetti dialogati e in alcune cantate spirituali e profane. La sua inclinazione a un "teatro" interiore nel quale si svolgessero le vicende drammatiche evocate dai testi edificanti e nelle severe riflessioni sui casi dell'umana esistenza, si risolveva nella forza rappresentativa della sua musica, robusta e compatta, ma capace anche di immagini evocative, descrittive e liriche.

Le melodie solistiche di Carissimi hanno una forte modellatura plastica e una ritmica rilevata; la sobrietà del recitativo si alterna a frasi ariose o liberamente cantanti o ornate.

Il coro ha sempre un ruolo importante ed è trattato per lo più omofonicamente, anche se non sono rari i passi in contrappunto imitato. Carissimi eccelle nelle invocazioni, nelle espressioni di dolore, nella rievocazione del mondo soprannaturale e infernale.

Insieme a Monteverdi e a Schütz, Carissimi costituisce la triade dei musicisti del secolo XVII che più acutamente sentirono e più profondamente espressero il sentimento religioso.

L'oratorio italiano

Generato dalle *laudi* polifoniche, l'oratorio italiano ebbe anch'esso la culla a Roma e dalla metà del secolo XVII fu fiorentissimo non solo negli oratori "storici" di S. Gerolamo della Carità e della Vallicella, ma anche nei molti altri che si erano frattanto aperti.

Da Roma si diffuse in altre città italiane, propiziato dalle istituzioni oratoriali fondate dai padri filippini, dai gesuiti e da altri ordini religiosi: specialmente a Ferrara, a Firenze, a Modena, a Bologna, più tardi a Napoli. Ma il centro più importante dell'oratorio italiano durante l'età barocca fu la corte imperiale di Vienna, presso la quale le esecuzioni di oratori italiani non solo assolvevano alla funzione devota, ma assunsero anche la funzione "politica" di decorare quelle celebrazioni e feste solenni (quali esequie di illustri personaggi, riunioni della Dieta e altro) alle quali non si confacevano le rappresentazioni operistiche.

L'oratorio italiano ebbe presto caratteri peculiari proprii, diversi da quelli dell'oratorio latino. Fu quasi sempre abolito il Testo o Storico, diminuì l'impiego del coro e la struttura drammaturgica si ridusse ad una successione di recitativi, arie e duetti, che rispecchiava molto da vicino quella dell'opera.

La quasi-assimilazione dell'oratorio all'opera ebbe un assertore in Arcangelo Spagna, autore di 31 libretti di oratori, il quale in un *Discorso dogmatico* (1706) parlò dell'oratorio come del "perfetto melodramma dialogato" e affermò che la principale differenza tra l'oratorio e l'opera era che il primo si eseguiva senza scene.

E un'altra differenza, si aggiunge, sta nel fatto che gli oratori si eseguivano soprattutto durante la quaresima, quando i teatri d'opera erano chiusi.

I testi degli oratori – di solito divisi in 2 parti, mentre le opere erano in 3 atti – si svolgevano su soggetti biblici e agiografici; i libretti erano scritti da letterati (a Roma, tra l'altro, alla fine del secolo, da due apprezzati cardinali: Benedetto Pamphili e Pietro Ottoboni), ma più spesso da librettisti, e fra questi emersero i principi della poesia melodrammatica, Apostolo Zeno e Pietro Metastasio. L'importanza dell'oratorio italiano è dimostrata sia dalla vasta diffusione – ci sono rimaste molte centinaia di libretti per oratori (*azioni sacre*, li chiamava Metastasio) – sia dal fatto che ne composero quasi tutti gli autori di opere.

Tra essi e fra molti altri, nel XVII secolo, Maurizio Cazzati, Giovanni Legrenzi, Alessandro Stradella (5 oratori tra cui il vigoroso *San Giovanni Battista*), Bernardo Pasquini.

Alessandro Scarlatti ne scrisse 38 (*Martirio di Santa Teodosia*, *Sedecia*, due intitolati *Giuditta*) con gli stessi elementi strutturali impiegati nelle opere.

Tra i compositori del XVIII secolo che seguirono l'indirizzo definito da Alessandro Scarlatti si ricordano:

Giovan Battista Pergolesi (*San Guglielmo* e *La morte di San Giuseppe*); Leonardo Leo (*Santa Elena al Calvario*), Niccolò Jommelli (*La Betulia liberata*, sul libretto di Metastasio), Johann Adolf Hasse (8 oratori) e altri.

Contribuirono alla vastissima produzione di oratori italiani scritti per la corte di Vienna molti compositori, tra essi, l'imperatore Leopoldo I, Antonio Bertali, Antonio Draghi.

L'oratorio e i *grands motets* in Francia

L'oratorio fu introdotto a Parigi da un allievo di Carissimi, già ricordato: Marc-Antoine Charpentier (1634 o 36-1704) che fu, con Lully e Delalande, il più apprezzato compositore francese di musica sacra del suo tempo. Invisco a Lully, ma apprezzato dal Delfino (titolo che veniva conferito al primogenito del re) e appoggiato da Maria di Lorena, Charpentier esercitò l'attività ufficiale come maestro presso la Sainte-Chapelle e nel collegio dei gesuiti Louis-le-Grand.

Autore fecondo di opere teatrali, cantate, musica sacra e, dopo la morte di Lully, delle musiche di scena per le commedie di Molière, il suo contributo più originale fu la composizione di numerosi oratori. Eseguiti nel collegio dei gesuiti – la maggior parte su testi latini (per esempio, *Extremum judicium*, *Historia Esther*) che anche nel soggetto rivelano la derivazione da Carissimi, i rimanenti su testi francesi (i più noti sono *Le jugement de Salomon* e *Le reniement de Saint Pierre*) – gli oratori di Charpentier fondevano elementi italiani ed elementi francesi.

Gli oratori di Charpentier non ebbero séguito né influenza sulla produzione musicale sacra. In Francia l'assolutismo di Luigi XIV (che si estendeva anche alla politica religiosa) patrocinava, insieme all'autonomia da Roma (*gallicanesimo*), uno stile di canto sacro peculiare francese. La forma preferita dai compositori, a cominciare da quelli che occupavano posti ufficiali nella cappella reale, fu il *grand motet*, ampia e talvolta fastosa cantata sacra per voci soliste, coro e orchestra, su testi francesi tratti dai salmi, dai cantici, dagli inni o parafrasi di essi. Oltre a decorare le funzioni religiose alle quali partecipavano la famiglia reale e la corte, i *grands motets* erano eseguiti in concerti pubblici, sottolineando così il fatto che la loro funzione non era esclusivamente liturgica.

Anche Lully, Charpentier e Couperin scrissero dei *grands motets*, ma il maggiore compositore sacro di Francia nell'età barocca fu Michel-Richard Delalande o de La Lande (1657-1726), organista a Parigi, poi maestro della cappella di corte e sovrintendente della musica sacra della camera del re, autore di 71 *grands motets*.

L'oratorio in Germania e a Londra

L'oratorio si diffuse anche nell'Europa settentrionale, tra le comunità che professavano religioni diverse dalla cattolica.

Nei templi protestanti si affiancò alle *Kirchenkantaten*, o cantate sacre. Tra i più apprezzati autori tedeschi primeggiò Heinrich Schütz (1585-1672), autore di oratori nei quali si alternavano corali e brani di gusto italiano.

Tra le composizioni sacre di Johann Sebastian Bach occupa un posto particolare l'*Oratorio di Natale* (*Weihnachts-Oratorium*), che è costituito dalla aggregazione di sei cantate e si esegue durante le festività natalizie.

Gli oratori occuparono un posto importante nell'opera di Georg Friedrich Händel. In numero di 19, su testo inglese, furono composti ed eseguiti a Londra tra il 1737 e il 1757, e beneficiarono della sua precedente esperienza di compositore di opere italiane. Sono scritti per voci soliste, coro (che ha un grande peso) e orchestra. Gli argomenti sono desunti in gran parte dall'Antico Testamento, come evidenziano i titoli: *Saul, Israel in Egypt, Samson, Juda Maccabeus, Salomon, Jephthe* e simili.

Non sono composizioni da eseguire nelle chiese, ma libere riflessioni, coerenti con la tradizione anglicana, sulla condizione degli uomini, sulla vita e la morte, sui sentimenti e i peccati dell'umanità.

Solo un oratorio è ispirato al Nuovo Testamento, il *Messiah*, narrazione della vita di Cristo basata sui Vangeli di S. Luca e di S. Giovanni, con interpolazioni tratte dalle profezie e dai salmi. Fu composto ed eseguito a Dublino nel 1741, per un pubblico di ascoltatori in maggioranza cattolici e in minoranza anglicani. Questa partizione sembra voler colmare la storica frattura superandola in una visione unitaria del cristianesimo.

(Sulla importanza degli oratori nella produzione di Händel si parla ancora nel capitolo XXVI)

Durante l'epoca barocca la produzione musicale sacra fu abbondante e varia.

La musica sacra barocca comprende sia le forme tradizionali sia forme nuove; sia le composizioni che accompagnavano le funzioni religiose (messe, salmi eccetera) sia quelle di carattere devozionale (oratori, passioni, cantate da chiesa); sia della confessione cattolica (soprattutto in Italia e in Austria) sia dei riti protestante luterano (Germania centro-settentrionale) e anglicano (Inghilterra).

Il panorama della musica sacra barocca è incompleto, se non include anche le composizioni per organo e le sonate da chiesa.

LA MUSICA SACRA CATTOLICA

Le composizioni liturgiche

In nessun altro genere musicale come in quello sacro è tanto evidente la coesistenza di aspetti linguistico-espressivi della tradizione rinascimentale (polifonia, modalità) e dell'innovazione barocca (monodia, armonia, tonalità). Infatti si svilupparono e coesistettero tre diversi stili: lo *stile antico polifonico*, lo *stile moderno monodico*, lo *stile concertato*.

Molti furono i compositori che scrissero opere sacre in due, e anche nei tre stili. Tra tutti il più grande fu Monteverdi.

La conservazione dello "*stile antico*" nella produzione liturgica cattolica è da accreditare in non piccola parte all'autorità di Palestrina, la cui opera fu il modello sul quale si studiava e si imparava il contrappunto. Il repertorio della Cappella Sistina si basò a lungo sulle sue messe e sui suoi mottetti, e le cappelle delle chiese romane e di altre città italiane continuarono ad eseguire sue opere.

Per tutto il Seicento e la prima metà del Settecento si continuò a comporre nello stile polifonico derivato dalla lezione palestriniana, spesso con l'aggiunta del basso continuo. Opere nello "*stile antico*" sono alcune messe di Claudio Monteverdi, Giacomo Carissimi, del veneziano Antonio Lotti, dei napoletani Alessandro e Domenico Scarlatti e Francesco Durante e i celebri *50 Salmi* con il testo in italiano di Benedetto Marcello.

La tendenza tipicamente barocca all'amplificazione fonica e all'opposizione chiaroscurale di masse sonore emerge nelle messe a quattro e più cori contrapposti. Il maggiore esponente dello stile policorale fu il romano Orazio Benevoli, maestro di cappella in S. Pietro tra il 1646 e il 1672, che per la consacrazione della cattedrale di Salisburgo nel 1628 scrisse una messa a 53 voci.

Lo stile policorale si sviluppò soprattutto a Roma, dove la vasta spazialità delle basiliche e delle maggiori chiese favoriva un'efficace ambientazione sonora delle musiche, e a Napoli.

I *Cento concerti ecclesiastici* del Grossi da Viadana furono il modello di un altro genere di musica sacra, in "stile moderno" o "libero", che si sviluppò nella prima metà del XVII secolo.

Le cappelle delle città di provincia e quelle delle minori chiese delle città importanti richiedevano canti sacri che non impegnassero gli esecutori in senso virtuosistico, che si esprimessero in un tono devotamente colloquiale, che impiegassero sia il puro stile recitativo sia il canto melodico. Le composizioni a una, a due, a tre (raramente di più) voci con il basso per l'organo andavano incontro a queste esigenze esecutive, e l'abbondante produzione editoriale che il genere conobbe spiega quanto essa fosse diffusa. Si trattò di mottetti, di messe, salmi: i testi, in latino, erano desunti dai libri liturgici o da contemporanee raccolte devote (intitolate *Pietosi affetti* o simili).

Una composizione che ebbe straordinaria popolarità in Italia e in Germania, e finì per assurgere a modello, fu *Il pianto della Madonna* di Monteverdi, "parodia" testuale del celebre *Lamento d'Arianna*. Essa fu seguita da altre composizioni dello stesso Monteverdi e di altri autori, alcuni dei quali si erano formati nell'ambiente veneziano.

Autori da ricordare sono Claudio Saracini di Siena, Giovanni Rovetta, successore di Monteverdi a capo della cappella di S. Marco, e soprattutto Alessandro Grandi, attivo a Ferrara, poi vice-maestro di Monteverdi in S. Marco, infine maestro di cappella in S. Maria Maggiore di Bergamo, città in cui morì di peste nel 1630.

Composizioni per una o poche voci soliste e strumenti furono composte durante l'intera età barocca, tra altri dal bolognese Maurizio Cazzati, autore di salmi con accompagnamento di archi, dai romani Luigi Rossi e Giacomo Carissimi, che scrissero mottetti per una o poche voci e basso continuo e strumenti, e da alcuni autori napoletani.

A questo genere appartengono molte versioni dello *Stabat Mater*, un testo che offriva occasioni di dolente espressività assunto da molti compositori della seconda metà del XVII e della prima metà del XVIII secolo, tra cui Vivaldi, Agostino Steffani, Clari, Alessandro e Domenico Scarlatti e Pergolesi, autore dello *Stabat Mater* più famoso.

La maggior parte di musiche liturgiche, soprattutto durante la seconda e la terza fase del barocco (1650-1750 ca.) fu composta in "stile concertato", le cui origini risalgono allo stile policorale con voci e strumenti di Giovanni Gabrieli.

La fucina del “moderno” stile concertato fu la cappella di S. Marco a Venezia, e Monteverdi (che ne fu il maestro nell’ultimo trentennio della sua vita) ne definì autorevolmente il modello, prima con i 5 salmi e il *Magnificat* che costituiscono l’ossatura liturgica del *Vespro della Beatissima Vergine* (1610), poi con parti di messe e con salmi pubblicati nella *Selva morale* (1640).

Nelle composizioni sacre di stile concertato si alternano e mescolano brani in canto solistico (declamato, melodico, vocalizzato) e brani di polifonia corale, accompagnati e sostenuti dall’organo e dall’orchestra. Si è venuta così definendo, attraverso l’intero arco dell’epoca barocca, quella forma di composizione di messe e di salmi per soli, coro e orchestra, basata sulla successione di pezzi chiusi solistici e corali, che fu mantenuta durante le successive età classica, romantica e moderna.

Sull’esempio di Monteverdi e dei suoi allievi, soprattutto Alessandro Grandi e poi Francesco Cavalli, fu a Venezia che iniziò la produzione di messe, di parti di messe e di salmi concertati con strumenti o con orchestra. Tra i più fertili compositori si ricordano Giovanni Legrenzi, Antonio Lotti e Antonio Vivaldi, la cui produzione sacra ha conosciuto nei nostri tempi frequenti apparizioni nelle sale da concerto.

L’influenza veneziana agì profondamente sullo sviluppo della musica sacra presso le corti cattoliche della Germania meridionale e d’Austria (Monaco, Salisburgo), a Praga e principalmente a Vienna, dove composero un numero rilevante di musiche liturgiche Antonio Draghi e Antonio Caldara, maestri della cappella imperiale.

Nella seconda metà del XVII secolo anche la basilica di S. Petronio di Bologna fu un centro importante di musica sacra, grazie all’opera dei maestri di cappella Maurizio Cazzati, Giovanni Paolo Colonna e Giacomo Antonio Perti e dei musicisti che operavano nella loro cerchia. Nella produzione della cappella di San Petronio assunse un rilievo importante la musica per archi e tromba, strumenti che venivano impiegati anche nelle composizioni concertate con solisti e coro.

Un centro molto attivo di produzione sacra fu Napoli e anche per le chiese di questa città si scrissero – oltre alle già ricordate messe a cappella – messe e salmi per soli, coro e orchestra. Alessandro Scarlatti e Giovan Battista Pergolesi lasciarono apprezzate creazioni in questo stile.

Lo sviluppo della musica sacra concertata durante il progredire dell’epoca barocca subì sempre più fortemente l’influenza della vocalità operistica. Ciò spiega il fatto che l’abbondante produzione liturgica non fu accompagnata da una definizione stilistica accentuata.

LA MUSICA SACRA PROTESTANTE

Anche nelle regioni centrali e settentrionali della Germania e nelle altre province e stati che avevano accettato la confessione luterana, assai ricca e varia fu, soprattutto durante il XVII secolo, la produzione musicale sacra. Come in quello cattolico, nel repertorio protestante coesistevano all’inizio aspetti linguistico-espressivi della tradizione rinascimentale ed aspetti propri dello stile

barocco; ma qui la varietà degli stili e delle forme era ulteriormente accresciuta dal possibile impiego del *corale*.

Un apprezzato studioso del barocco, Manfred F. Bukofzer, pose in relazione l'impiego, da parte dei compositori tedeschi, dei corali in funzione di *cantus firmi* con lo svolgimento di un'accesa controversia teologica che divise i luterani in due campi: *ortodossi* e *pietisti*. Egli attribuì ai primi il convincimento che la Parola evangelica andasse "*presentata oggettivamente per mezzo del corale*", ritenuto "*la quintessenza del dogma*"; ai secondi la tendenza ad "*interpretare la personale devozione con una libera composizione in stile concertato*".

La distinzione fra composizioni vocali sacre libere e composizioni su corale o con corale è anteriore al sorgere e affermarsi del *pietismo* (seconda metà del sec. XVII); ma tale bipartizione può utilmente servire a sviluppare con maggior chiarezza la complessa materia.

Le composizioni libere

I Concerti ecclesiastici del Viadana diffusi in Germania da una parte, lo stile policorale veneziano dall'altra, influirono sensibilmente sugli svolgimenti della musica luterana nella prima metà del secolo XVII, soprattutto su quegli autori che di rado o mai impiegarono il corale. Nel manifestarsi di questi influssi furono determinanti i soggiorni di studio a Venezia di due importanti compositori luterani del tempo, Hans Leo Hassler (allievo di Andrea e poi di Giovanni Gabrieli) e Heinrich Schütz (con Giovanni Gabrieli, 1609-12 e poi con Monteverdi, 1628-29).

Attraverso derivazioni dirette e tramite indiretti (la conoscenza delle stampe musicali italiane) il repertorio sacro protestante acquisì lo stile monodico, lo stile concertato, la vocalità solistica fiorita, l'accompagnamento strumentale.

Heinrich Schütz

La vita

Heinrich Schütz, il cui nome fu latinizzato in *Sagittarius*, nacque in Turingia nel 1585 e morì a Dresda nel 1672. Dal 1617 fino alla morte svolse l'attività di maestro di cappella alla corte del principe-elettore di Sassonia a Dresda, ma nei periodi più cruenti della guerra dei Trent'Anni (1618-1648) che lo obbligarono a ridurre drasticamente l'organico e l'attività della cappella, egli ottenne frequenti licenze che trascorse soprattutto a Copenhagen, ove diresse la cappella del re di Danimarca.

L'opera

Schütz compose esclusivamente musiche sacre per i servizi religiosi della confessione luterana. Tra le sue opere, la maggior parte delle quali fu pubblicata e più volte ristampata mentre egli viveva, si ricordano:

- i *Psalmen Davids*, "salmi tedeschi alla maniera italiana", per 2, 3, 4 cori con strumenti, op. 2 (1619);

- le *Cantiones sacrae* in latino, in stile mottettistico, concertate per 4 voci e b.c., op. 4 (1625);
- le tre raccolte di *Symphoniae sacrae* per varie combinazioni di voci e strumenti con b.c., op. 6 (1629), 10 (1647) e 12 (1650): in tutto 68 “concerti sacri” nei quali gli stili concertati gabrielino e monteverdiano sono sviluppati con alta maestria;
- i *Kleine geistliche Konzerte* (piccoli concerti sacri), per organici vocali assai ridotti e senza strumenti, op. 8 (1636) e op. 9 (1639), composti per assecondare le esigenze delle cappelle musicali gravemente impoverite dai fatti bellici;
- Oratori di Pasqua e di Natale; Passioni secondo Luca, Giovanni e Matteo, in stile a cappella; gli uni e le altre su testi tedeschi.

La personalità

Schütz portò fin oltre la metà del secolo XVII le forme ormai arcaiche del mottetto polifonico e della passione responsoriale a cappella. In tutte le sue opere egli attuò l'ideale monteverdiano della sottomissione dell'invenzione musicale alle parole del testo. Si incontrano e congiungono felicemente in lui la formazione umanistica e luterana con gli insegnamenti dell'arte italiana. Gli stili con i quali egli rende in musica i testi sono assai vari, e vanno dalla semplice declamazione all'esegesi musicale di alcune parole, dalla descrizione al trattamento drammatico o espressivo dell'intero testo.

Le composizioni sui corali

Schütz fu il più autorevole compositore di musica sacra protestante del secolo XVII ma, a differenza della maggior parte dei musicisti della sua e delle successive generazioni, impiegò il corale in poche composizioni.

Il corale fu, invece, il supporto, al tempo stesso teologico e strutturale, sul quale si basò gran parte del repertorio liturgico luterano dell'età barocca, sia quello cantato (del quale si tratta qui di seguito), sia quello per organo.

Nella musica corale sacra il corale poteva essere impiegato in tre diversi modi.

Il più semplice era l'armonizzazione a 4 voci delle melodie dei corali. Il documento più noto e importante (ancorché di epoca tarda) di questo semplice procedimento è la raccolta di 371 *Corali a 4 voci di J.S. Bach*, pubblicata nel 1784-87 da Carl Philipp Emanuel Bach e da J. Ph. Kirnberger, figlio il primo, allievo il secondo del grande maestro di Lipsia.

Il secondo procedimento, più elaborato ma non nuovo, fu l'impiego delle melodie di corali con la funzione di *cantus firmi* nella composizione di mottetti polifonici. Essi si collegavano alla tradizione rinascimentale e di solito avevano il supporto di un b.c.

Più innovativi erano i *concerti sacri* (*geistliche Konzerte*), conosciuti anche sotto altri nomi. Queste composizioni si svolgevano nei modi dello stile concertato, con il b.c., e a volte comportavano la presenza di strumenti: o per il semplice raddoppio delle voci, o per l'esecuzione di parti musicali autonome.

I musicisti luterani che lasciarono le raccolte più significative di opere vocali sacre furono Praetorius, Schein e Scheidt.

Maestro di cappella a Wolfenbüttel, **Michael Praetorius** (1571-1621) rac-

colse nei nove volumi di *Musae Sioniae*, pubblicati tra il 1605 e il 1610, l'imponente numero di circa 1250 composizioni sacre, che vanno dalle semplici armonizzazioni di corali a musiche policorali secondo l'uso veneziano. Praetorius pubblicò diverse raccolte di musiche per il culto e un'opera teorica, il *Syntagma musicum* (in 3 parti, 1614-20), opera fondamentale per la conoscenza degli strumenti e la musica strumentale del suo tempo.

Il sassone **Johann Hermann Schein** (1586-1630), fu maestro di cappella a Weimar e, dal 1616 alla morte, Cantor in S. Tomaso a Lipsia. Autore anche di musiche profane, ebbe fama per le due raccolte di *Opella nova* o *Geistliche Konzerte*. Pubblicate nel 1618 e nel 1626, esse raggruppano mottetti concertati "di invenzione italiana" a 3-6 voci con b.c. che sono considerati "una pietra miliare nello sviluppo del corale concertato".

Suo coetaneo fu **Samuel Scheidt**, nato, vissuto e morto ad Halle (1587-1654), autore di quattro volumi di *Geistliche Concerten* pubblicati fra il 1631 e il 1640.

Allo sviluppo del repertorio sacro luterano contribuirono molti altri compositori. Tra essi è doveroso ricordare i primi membri della famiglia Bach, Johann Pachelbel, Franz Tunder, Dietrich Buxtehude.

La cantata sacra o da chiesa

La forma vocale più importante ed originale della musica sacra protestante tedesca fu la cantata sacra o da chiesa (*Kirchenkantate*), che si affermò all'inizio del secolo XVIII.

Il merito della nascita di questa nuova forma è riconosciuto ad un teologo e poeta di Amburgo, Erdmann Neumeister (1671-1756). A partire dall'anno 1700 egli scrisse e pubblicò 10 raccolte di poesie sacre, distribuite in cicli che riguardavano tutte le festività dell'anno liturgico, e diede loro il titolo di "cantate spirituali" (*Geistliche Kantaten*). Il suo modello dichiarato era la cantata da camera italiana, e nella *Premessa* alla prima annata egli scrisse che "una cantata ha l'aspetto di un pezzo d'opera, composto di recitativi e di arie".

Dalle composizioni sacre di cui si è parlato nel paragrafo precedente la cantata sacra differisce perché è articolata in una successione di più brani (quasi mai meno di 6, raramente più di 10) e perché ha un carattere composito:

- nel testo – o, per dirlo con il termine operistico, nel "libretto" – si alternavano e combinavano brani biblici, strofe di corali, composizioni poetiche originali. Il suo esempio fu seguito da numerosi verseggiatori;

- nella composizione musicale, alle forme tradizionali del concerto sacro e del corale armonizzato si aggiunsero le forme tipiche della pratica vocale ed operistica italiana: la sinfonia d'introduzione, il recitativo, l'arioso, l'aria, il duetto.

Ci sono diversi tipi di cantate sacre. Quella che ebbe maggiore diffusione fu la cantata su corale (*Choralkantate*). Nelle cantate di questo tipo le melodie dei corali erano impiegate, in alcuni dei brani solistici e corali o in tutti, sia come *cantus firmi* sia come temi per variazioni. Un esempio tipico di cantata su corale è la Cantata n. 4 di J.S. Bach, intitolata *Christ lag in Todesbanden*. L'omonima melodia corale, scritta forse da Lutero, vi è impiegata in tutti gli otto brani, esclusa la sinfonia.

Le cantate sacre ebbero rapida e vasta fortuna, anche perché in esse si conciliavano le tendenze “oggettive” degli ortodossi, garantite dalla presenza dei corali (testi e melodie), con le inclinazioni “soggettive” dei pietisti, appagati dalle forme di creazione originale. Si spiega così perché abbiano assunto un vero ruolo liturgico. Furono infatti immesse nell’ufficio divino ed eseguite prima del sermone; ai testi delle cantate era affidato il compito di anticipare o ribadire i pensieri devoti e i concetti sviluppati nel Vangelo del giorno.

La produzione di cantate sacre, nei primi settant’anni del secolo XVIII, fu imponente. Bach, con le quasi 200 cantate a noi pervenute, non fu il più prolifico. Lo superarono ampiamente i suoi contemporanei Christoph Graupner, maestro a Darmstadt, che ne scrisse più di 1400 e Georg Philipp Telemann che operò a Lipsia, Francoforte ed Amburgo (1681-1767) e ne lasciò una produzione altrettanto copiosa.

Parte quarta

La musica vocale dal Seicento all'Ottocento

La nascita dell'opera

IL BAROCCO

Nella storiografia della musica si è dato il nome di *barocco* al periodo che si colloca tra il Rinascimento e il classicismo: grosso modo, dall'inizio del XVII alla metà del XVIII secolo, tra l'età di Monteverdi e quella di Bach e di Händel.

La parola è di origine etimologica discussa. Fu per molto tempo usata con significato spregiativo, con valutazione negativa nei confronti delle più ardite o stupefacenti realizzazioni dell'architettura, delle arti plastiche, della poesia e della letteratura del Seicento.

La cultura del barocco in Europa

La culla del barocco fu l'Italia, in particolare Roma. Le chiese, le cupole, i palazzi di Gianlorenzo Bernini, di Francesco Borromini, di Guarino Guarini; le statue e le fontane dello stesso Bernini, i poemi e le poesie di Giambattista Marino sono i primi eloquenti esempi di uno stile – lo *stile barocco* appunto – che si impose in molte parti d'Europa.

I canoni che regolano l'arte barocca manifestano il rifiuto delle norme alle quali si era conformata l'estetica classico-rinascimentale. Ai principi di equilibrio, misura, regolarità, sobrietà, decoro ai quali si era attenuta l'arte classica, gli esponenti dell'arte barocca contrapposero l'uso di forme esuberanti e mosse, di linee ondulate, di effetti scenografici, di esteriorizzazioni drammatiche e accese, di ornamentazioni cariche (nell'architettura, nella scultura e nella pittura); di concettose metafore, di sbalorditive iperboli, di ingegnose antitesi, di espressioni di effetto e sovente lambiccate (nella poesia e nella prosa); gli uni e gli altri stimolati da quello che era concordemente considerato il fine dell'arte: stupire, meravigliare, “fare spettacolo”.

Una parte della moderna storiografia ha ritenuto legittimo allargare il significato di “barocco” al di là degli ambiti letterario e figurativo nei quali per molto tempo fu esclusivamente impiegato, e investire altri settori della civiltà del Seicento. Senza accogliere la posizione estrema del saggista spagnolo Eugenio D'Ors, che nel barocco vide una “categoria”, l'antitesi eterna al classicismo che, dall'età delle caverne ad oggi si affermò in differenti epoche della storia, molti studiosi oggi concordano nel riconoscere caratteri e segni del barocco in altri aspetti del pensiero e della vita del secolo XVII, e tra questi aspetti la musica, il teatro e la scenografia, “*componente essenziale – quest'ultima – della poetica delle arti figurative, dall'architettura all'urbanistica*” (Claudio Varese).

Lo stile della musica barocca

Sulla strada aperta da precedenti studiosi il musicologo tedesco-americano Manfred F. Bukofzer fu il primo che definì i limiti cronologici, gli aspetti e i caratteri precipui della musica barocca.

Affermato che la “*storia della musica è la storia degli stili musicali*”, Bukofzer delineò i tratti caratteristici dello *stile musicale barocco*, i cui termini cronologici stanno tra il 1580-90 e il 1730-50.

Analogamente a quanto avvenne per la letteratura e le arti figurative del barocco, che si diversificarono nettamente dalla letteratura e dalle arti figurative rinascimentali, anche lo stile della musica barocca si distaccò nettamente dallo stile della musica rinascimentale.

Le caratteristiche primarie dello stile barocco sono le seguenti:

- mentre la musica rinascimentale presentava uno stile unico per la musica vocale e strumentale, per la musica sacra e profana, la musica barocca adottò più stili: la musica sacra continuò ad impiegare lo stile polifonico modellato su Palestrina (*musica ecclesiastica*), diverso sia dallo stile omofono adottato nella musica da camera (*musica cubicularis*), sia dall'omofonia dell'opera (*musica theatralis*);

- mentre nella musica rinascimentale la produzione vocale sacra e profana era di gran lunga più importante e quantitativamente più ricca di quella strumentale, durante l'epoca barocca la produzione strumentale si fece consistente in termini quantitativi e di importanza;

- mentre nella musica rinascimentale imperava la polifonia, durante l'età barocca si impose la monodia. All'uguaglianza fra tutte le voci di una composizione contrappuntistica subentrò nelle composizioni monodiche una struttura gerarchica. Primeggiava la voce superiore che svolgeva la melodia, cantata o suonata; importanza, più strutturale che espressiva, aveva il basso, non più voce indipendente, ma semplice sostegno armonico; le voci interne si annullavano, amalgamandosi negli accordi con i quali si realizzava il basso continuo. Questa radicale trasformazione condusse allo sviluppo della pratica e della teoria armonica, degli accordi e dei loro concatenamenti, e al definitivo affrancarsi dalla modalità, la quale fu soppiantata dalla tonalità;

- mentre le forme della musica rinascimentale erano sostanzialmente riconducibili a pochi tipi, molte forme nuove furono create dalla musica barocca. La messa, il mottetto, per brevi decenni il madrigale, oltre alla toccata-preludio, continuarono a vivere, pur trasformati anche sostanzialmente. Nacquero accanto ad essi nuovi generi e nuove forme, alcuni dei quali tanto vitali che la loro vicenda si proiettò oltre la conclusione dell'età barocca: l'opera anzitutto, il balletto, l'oratorio. Tra le forme strumentali la sonata, il concerto e il concerto grosso, la suite, la fuga, la variazione;

- mentre la musica rinascimentale aveva un flusso ritmico regolare, obbediente al *tactus*, la musica barocca impiegò ritmi, metri e tempi di vari tipi, dal libero declamato dei recitativi alle regolari pulsioni definite da schemi metrici fissi.

Lo svolgimento del barocco musicale non avvenne in modi compatti e unitari e con caratteri omogenei per la durata di un secolo e mezzo. Il Bukofzer

suggerì una partizione dell'età barocca in tre fasi, ciascuna delle quali corrisponde, con approssimazione, a circa mezzo secolo.

La prima fase (prima metà del secolo XVII) fu l'epoca di Monteverdi, Frescobaldi, Schütz; la seconda (seconda metà del secolo XVII) quella di Carissimi, Lully e Purcell; la terza (prima metà del secolo XVIII) di Vivaldi, dei due Scarlatti, di Couperin, Bach e Händel.

Attraverso queste tre fasi il filo dello sviluppo stilistico procedette dal complesso al semplice, dal differente all'omogeneo, dal libero all'unitario.

La musica e la società del barocco

Il rilievo e l'importanza riconosciuti alla musica nella civiltà barocca dipesero anche dalla funzione e dagli spazi che ad essa riservò la società del tempo, che era la società delle monarchie assolute e della Controriforma.

La musica si integrò nella cultura barocca primariamente in quella che è la più originale manifestazione della società post-rinascimentale: la festa. *“La festa – afferma Gino Stefani – è la manifestazione più globale, il teatro più totale della vita barocca, in cui si ha la presenza di tutti i valori culturali ufficiali con il massimo di mezzi espressivi. È soprattutto con la festa che i principi e la chiesa possono radunare la popolazione e realizzare la comunicazione più intensa ... insegnare, divertire, commuovere”.*

La musica fu una componente autorevole delle feste, delle feste profane (cerimonie, cortei, cavalcate, giostre) e delle feste religiose (riti, incoronazioni, processioni). Ma ci furono anche feste e spettacoli dei quali la musica era la componente primaria: l'opera, il balletto. Il gusto e la voga del “rappresentare” si impose inoltre in forme, quali l'oratorio e la passione, che si eseguivano in edifici di culto e senza apparati scenici; influì nella presentazione delle cantate e di semplici azioni teatrali che decoravano le tornate delle numerose Accademie poetiche. Ebbe un influsso determinante, nel definire e sostenere questo indirizzo, l'atteggiamento dei principi, i quali ritenevano la musica una delle *“insegne più costanti della regalità”* e, di riflesso, strumento di governo.

Questo spiega perché le corti, da quella viennese degli Asburgo a quella francese di Luigi XIV, da quelle di Spagna e d'Inghilterra alle piccole corti dei signori di minori e piccoli stati italiani e tedeschi, siano diventate attivi centri di cultura musicale; che lo siano diventate repubbliche oligarchiche quali Venezia e le libere città tedesche.

Dilettarsi di musica – scrive ancora Stefani – è *“per un sovrano (o per un nobile) un dovere di stato e un passatempo di prammatica. Passatempo che diventa nobile professione e virtù sacra”.*

A dimostrazione: molti principi e principesse cantavano e suonavano con bravura professionale, e numerosi furono i re, gli imperatori e gli alti prelati che componevano con esperta abilità.

In una società così strutturata, l'organizzazione della musica si basava principalmente sulle cappelle delle grandi e piccole corti, delle cattedrali cattoliche e delle chiese protestanti. Il posto di direttore musicale – maestro di cappella, *director musicae*, Cantor o come altrimenti venisse chiamato – fu lo “status” professionale più comune dei maestri e dei compositori del tempo, compresi i maggiori, da Monteverdi a Bach.

L'AFFERMAZIONE DELLA MONODIA

Pratiche monodiche nel Cinquecento

Si è già detto della consuetudine invalsa durante il Rinascimento di sostituire le voci inferiori di una composizione polifonica, quasi sempre profana, con uno strumento polivoco (il liuto, l'organo, il clavicembalo e congeneri) che le riassumesse tutte. Queste pratiche monodiche erano comuni nell'esecuzione delle frottole, delle villanelle e delle canzonette, ma anche dei madrigali, nonché delle *chansons* francesi e dei Lieder tedeschi.

La diffusione di quest'uso portò, da una parte, alla pubblicazione di raccolte di frottole e di *chansons* ridotte per voce e liuto o per voce e altro strumento; dall'altra alla diffusione dell'arte della *diminuzione*, che suppliva all'impoverimento o alla scomparsa del tessuto contrappuntistico interno con un maggior numero di note e con la vivacità di movimento della voce o delle voci acute alle quali era affidato il canto.

Le composizioni nate monodiche delle quali abbiamo sicura notizia furono rare. Un piccolo gruppo di esse, furono i *villancicos* e i *romances* di noti maestri spagnoli pubblicati in raccolte per *vihuela de mano*, uno strumento a 6 corde, incrocio fra il liuto e la viola. Si hanno anche notizie di musiche italiane concepite per voce sola e accompagnamento, ma sono poca cosa.

La monodia nacque realmente dagli studi e dai dibattiti che alla fine del Cinquecento si svolsero nel "laboratorio" fiorentino del conte Bardi.

La Camerata fiorentina

La monodia ebbe origine dalla ambiziosa illusione di alcuni personaggi di Firenze, i quali volevano far rivivere la musica greca. Essi erano: i musicisti Vincenzo Galilei, Jacopo Peri, Giulio Caccini, Emilio De' Cavalieri; il poeta Ottavio Rinuccini; i gentiluomini Jacopo Corsi, Piero Strozzi, Gerolamo Mei ed altri. Nell'ultimo ventennio del secolo XVI essi si riunivano in casa del conte Giovanni Maria Bardi (più avanti in casa Corsi) per dibattere intorno alla poesia e alla musica della loro epoca in relazione a quanto si conosceva della musica greca. Molto poco: gli *Inni* di Mesomede, pubblicati dal Galilei, non si sapevano ancora decifrare.

Durante le riunioni di quella che fu poi chiamata "Camerata (nel senso di Accademia) fiorentina" o "Camerata Bardi" essi indagavano sul modo di ricreare la musica greca che, secondo la loro opinione, era stata più perfetta e più espressiva di quella della loro epoca; muovevano aspre critiche alla polifonia, affermando che l'intreccio delle parti, impedendo la comprensione delle parole, si rivelava inefficace a suscitare i sentimenti evocati dal testo; proponevano l'impiego di un nuovo linguaggio melodico, che fu poi definito "*recitar cantando*", in cui la musica aveva il compito di accrescere il senso delle parole, secondo quanto si riteneva che fosse avvenuto nell'antica Grecia.

Le tesi della Camerata fiorentina erano state esposte da Vincenzo Galilei nel *Dialogo della musica antica e della moderna* (1581).

Le prime composizioni monodiche

Vincenzo Galilei si cimentò anche nella realizzazione musicale delle tesi esposte nel *Dialogo*, e compose il *Lamento del Conte Ugolino* (dall'*Inferno* di Dante)

e alcune *Lamentazioni* del profeta Geremia per la Settimana Santa, per voce con accompagnamento di viola, che purtroppo sono andati perduti.

Il passaggio dalla polifonia alla monodia è segnato dalla raccolta *Madrigali per cantare et sonare a uno, e doi, e tre soprani* di Luzzasco Luzzaschi, del 1601, ma l'opera che segna la nascita della monodia è la raccolta di madrigali monodici e arie *Le nuove musiche* per voce e basso continuo di Giulio Caccini (1602). L'importanza storica dell'opera è sottolineata nell'ampia *Prefazione*, nella quale vengono esposti i principi sul nuovo stile e si danno precise indicazioni sulle fioriture che dovevano ornare la melodia.

La monodia, negli stessi anni e ad opera, tra altri, dello stesso Caccini, si affermò anche nell'opera (vedi più avanti), ma la fortuna del nuovo stile fu decisa dalle numerose raccolte di monodie pubblicate nei primi decenni del secolo XVII e accolte da dilettanti e da cantori di professione.

Tra i principali autori di raccolte monodiche, oltre a Giulio Caccini e Claudio Monteverdi, si ricordano Jacopo Peri, Marco da Gagliano e Sigismondo d'India. I poeti preferiti erano gli stessi i cui testi si incontrano nei madrigali polifonici, soprattutto Giovan Battista Guarini; ad essi si aggiunsero Gabriello Chiabrera, Ottavio Rinuccini e, in seguito, Giambattista Marino.

Contemporanea fu l'apparizione della monodia sacra, nella forma di motetti solistici con basso continuo, chiamati spesso "*concerti spirituali*" o con titoli simili. La prima opera del genere, pubblicata nello stesso anno delle *Nuove musiche* cacciniane (1602), fu la raccolta dei *Cento concerti ecclesiastici* a una, 2, 3 e 4 voci con basso continuo di Ludovico Grossi da Viadana.

TEATRO E MUSICA

Il teatro rinascimentale in Italia

Nella sua *Storia del teatro drammatico* Silvio d'Amico ricordava che il teatro moderno europeo nacque in Italia durante il Rinascimento. "*Primo in ordine di tempo fra tutti i moderni teatri d'Europa [il teatro italiano] influì sulle sorti di tutti gli altri, dai quali essi appresero: 1°, la tradizione classica e in genere lo spirito del Rinascimento; 2°, l'arte dell'attore; 3°, la scenografia moderna; 4° infine, l'architettura del teatro moderno*".

Già nel secolo XV il movimento umanistico volto al recupero della cultura classica greco-latina aveva riscoperto il teatro antico e alimentato il desiderio di riportare sulla scena le commedie di Plauto e di Terenzio recitate in latino. Ciò fu fatto a Roma già alla fine del secolo, e fu seguito da rappresentazioni di commedie antiche tradotte in italiano. Analoghe vicende toccarono alle tragedie latine di Seneca, ma il fatto importante fu che commedie e tragedie stimolarono gli scrittori italiani a riprendere gli argomenti e le strutture dialogiche degli antichi e variarle e innovarle con moderna libertà. Fu in questo modo che nacque il teatro italiano e le commedie dell'Ariosto, di Machiavelli (*La mandragola* è uno dei capolavori di tutto il nostro teatro), dell'Aretino. Esse ebbero fortuna, a differenza delle tragedie in versi italiani dei Trissino e dei Giraldi Cinzio, che non riuscirono ad imporsi fuori da una stretta cerchia di letterati.

La civiltà rinascimentale era aperta a nuove forme di teatro e di spettacolo, era ansiosa di sostituire l'esaurita tradizione del teatro devozionale che aveva conosciuto la genuina forza espressiva dei drammi liturgici e delle forme da esso derivate, e di procedere al di là dei componimenti teatrali di derivazione classica recentemente scoperti.

Tra la commedia e la tragedia si era intanto insinuato con successo un nuovo genere teatrale, la "*favola pastorale*", idilli scenici nei quali si muovevano personaggi mitologici e pastori di maniera. Il modello era stato *La favola d'Orfeo* che Angelo Poliziano diciassettenne aveva scritto nel 1471 su richiesta del cardinale Francesco Gonzaga. La fortuna del nuovo genere tardò un secolo ad arrivare, ma si affermò vivacemente quando apparvero l'*Aminta* (1573) di Torquato Tasso e *Il pastor fido* (1590) di Giovan Battista Guarini.

Si può qui anticipare che i testi (oggi diremmo i *libretti*) delle prime opere erano favole pastorali.

Ma la voglia di teatro del secolo XVI cercò e trovò anche altre vie. Quella che riscosse, a livello popolare ma non solo popolare, successo di pubblico nostrano e straniero, soprattutto in Francia, fu la *Commedia dell'arte*. Basate su esili canovacci o scenari che proponevano scarse trame di amori e burle, di contrasti fra ricchi e poveri, fra vecchi e giovani, tali commedie erano affidate alla bravura improvvisatoria di compagnie di comici, ognuno dei quali personificava tipi convenzionali, maschere, che si esprimevano quali in italiano quali in dialetto. Le più comuni maschere erano Pantalone (il Magnifico), il Dottore (Graziano), il Capitano, spagnolo o tedesco, gli Zanni (da Giovanni), servi-buffoni i più noti tra i quali erano Brighella e Arlecchino, gli Innamorati, uomini e donne giovani di sospirata eleganza, e altri minori. Ad essa si ispirarono alcuni madrigali drammatici di Vecchi e di Banchieri.

La musica nel teatro rinascimentale

La musica vocale e strumentale era presente nelle rappresentazioni del teatro rinascimentale sotto l'aspetto di quelle che noi indichiamo con il termine "*musiche di scena*". Composizioni occasionali in forma di madrigali e con funzione di prologhi ed intermezzi sono ricordate nelle cronache sull'*Orfeo* di Poliziano, l'*Orbecche* di Giraldo Cinzio ed altri lavori teatrali.

È conservata la musica composta da Alfonso della Viola per la favola pastorale *Il sacrificio* (1554) di Agostino Beccari, mentre è andata perduta quella composta da Claudio Merulo per la *Tragedia* (1574) di Corrado Frangipani, spettacolo fastoso che la repubblica di Venezia allestì per degnamente festeggiare Enrico III di Francia, in viaggio dalla Polonia alla volta di Parigi. La dimistichezza dei musicisti con gli eventi del teatro rinascimentale accese lo stimolo a intervenire con maggior peso nell'invenzione di nuovi modi rappresentativi.

Già abbiamo ricordato l'impegno di Andrea Gabrieli nel mettere in musica i cori dell'*Edipo tiranno* di Sofocle, tradotto in versi italiani da Orsatto Giustiniani e rappresentato all'inaugurazione del Teatro Olimpico di Vicenza nel 1585. Già si è parlato delle reinvenzioni madrigalistiche della *Commedia dell'arte* compiute in alcune "commedie armoniche" di Orazio Vecchi (*L'Amfiparnaso*) e di Adriano Banchieri (*La pazzia senile* e *La prudenza – o Saviezza – giovanile*).

Il successivo passo avanti verso l'appropriazione dell'evento teatrale da parte della musica fu costituito dagli *intermedi*.

Gli "intermedi" fiorentini

Spettacoli rinascimentali di vasto impegno realizzati con profusione di mezzi furono gli *intermedi*. Benché venissero interpolati come riempitivo o diversivo tra gli atti o le scene di commedie recitate in occasione di cerimonie di corte, erano di fatto forme autonome.

Gli intermedi erano "*spettacoli totali*" o "*globali*", dato che coinvolgevano, intorno ad argomenti mitologici, pastorali o allegorici, musiche vocali e strumentali, pantomime e balli, e impegnavano fastose messinscène, variate mediante l'impiego di macchine teatrali.

Memorabili furono i 7 intermedi composti per la rappresentazione de *Il commodo* di Antonio Landi, in occasione delle nozze di Cosimo I de' Medici con Eleonora di Toledo nel 1539. Gli intermedi furono ideati da Giovanni Battista Strozzi, le musiche erano madrigali di Francesco Corteccia.

Più importanti, per la storia della musica, furono i sontuosi intermedi per *La pellegrina*, commedia di Girolamo Bargagli, composti ed eseguiti nel 1589 a Firenze per le nozze di Ferdinando I de' Medici con Cristina di Lorena.

Gli intermedi del 1589 sono considerati il più diretto antecedente dell'opera in musica, anche perché ad essi collaborarono alcuni musicisti della Camerata Bardi. Autori delle musiche dei sei intermedi furono infatti Luca Marenzio, Cristofano Malvezzi, Emilio De' Cavalieri, Giulio Caccini, Jacopo Peri, Giovanni Maria Bardi e Antonio Archilei, alcuni dei quali parteciparono alla rappresentazione anche come cantanti e strumentisti. I testi poetici erano di Ottavio Rinuccini, Giovanni Battista Strozzi e Giovanni Maria Bardi.

I brani musicali sono 34; molto vari: "sinfonie" strumentali, madrigali da 3 a 30 voci, alcuni a cappella, altri con l'accompagnamento strumentale, arie a solo. L'orchestra comprendeva un alto numero di strumenti diversi. Uno dei motivi dell'interesse storico che rivestono è l'adozione, in molti brani, dello stile concertante.

I primi "drammi per musica"

I musicisti della Camerata fiorentina, nella ricerca di una nuova forma d'arte nella quale la musica esaltasse il senso delle parole, erano approdati alla monodia. Contemporaneamente gli appartenenti alla Camerata si erano posti come meta ideale di imitare la tragedia greca, nella quale ritenevano che fosse stata realizzata l'integrazione tra la parola e la musica. Per raggiungere questo traguardo crearono un'originale forma di teatro musicale, realizzata nel nuovo linguaggio monodico. Gli studi e gli esperimenti da essi sviluppati portarono alla composizione e alla rappresentazione dei primi "*drammi per musica*". Questo fu un fatto nuovo nella storia delle arti e la sua portata storica superiore al valore artistico effettivo di quelle prime operazioni di teatro in musica, perché segnava l'inizio di uno dei capitoli più lunghi e affascinanti della storia della musica: quello dell'opera.

Per noi, e questo fin dal Seicento inoltrato, l'opera è uno spettacolo nel quale predominano i fattori musicali, soprattutto vocali, mentre la poesia del libretto, la pittura delle scene, l'azione teatrale hanno funzioni più o meno

subordinate. Non era così nei primi spettacoli fiorentini, nei quali avevano ruoli preponderanti l'azione affidata ai versi del dramma e l'allestimento scenico. Minore, se pur notevole importanza, si attribuiva a quello che era la vera novità: il *recitar cantando*, cioè il nuovo modo flessibile di declamare il testo, cantandolo sulle note suggerite dal compositore.

Cantare monodie non era un fatto nuovo: nuovo fu invece il modo tenuto dai cantori dei primi melodrammi, tra i quali gli stessi Caccini e Peri. Il *recitar cantando* non escludeva l'impiego degli abbellimenti e delle fioriture, ma richiedeva anche molta cura nell'espressione, nel passare dal piano al forte, nel crescere e smorzare la voce, "*secondando con giudizio le parole e i loro sensi*", come scrisse un testimone di quegli eventi, Pietro della Valle.

I librettisti dei primi melodrammi adottarono la forma e lo stile dei drammi pastorali, che alla fine del Cinque e all'inizio del Seicento erano al punto più alto della popolarità.

Il primo dramma per musica della storia fu *Dafne* di Jacopo Peri su testo di Ottavio Rinuccini, rappresentato in casa Corsi durante il carnevale del 1597. Della musica della *Dafne* si sono conservati solo due brevi frammenti.

La prima opera che è stata interamente conservata è *Euridice*, dramma mitologico-pastorale del Rinuccini messo in musica dal Peri. L'opera fu rappresentata a Firenze il 6 ottobre 1600 durante le feste che accompagnarono le nozze di Maria de' Medici con Enrico IV re di Francia, e ottenne un grande successo. La musica dell'*Euridice* fu stampata, preceduta da un'importante *Prefazione* del Peri.

Durante le grandi feste nuziali fiorentine del 1600 fu rappresentata anche la prima opera di Giulio Caccini, *Il rapimento di Cefalo*. Nello stesso anno Caccini completò e fece pubblicare la sua *Euridice*, sugli stessi versi del Rinuccini che erano serviti al Peri. L'opera fu rappresentata nel 1602.

Un altro musicista che era stato molto attivo nella Camerata fiorentina, Emilio De' Cavalieri, alla fine del secolo XVI si era trasferito a Roma. In questa città e nello stesso fatidico anno 1600, per celebrare l'Anno Santo i padri filippini dell'oratorio della Vallicella fecero rappresentare con grande pompa un dramma per musica di argomento allegorico-religioso, la *Rappresentazione di Anima e di Corpo*.

Non si deve ritenere che le prime opere si basassero esclusivamente sul *recitar cantando*. Anche per fini di varietà, oltre che per esigenze teatrali, i recitativi erano intercalati da brevi arie strofiche e cori, per lo più omofoni. L'apporto strumentale era molto ridotto e fra gli strumenti (che suonavano dietro la scena) predominavano quelli ai quali era affidata la realizzazione del basso continuo: clavicembalo, chitarrone, lira e liuto.

Gli operisti e il primo librettista

Occorrerà spendere qualche parola, a questo punto, sui primi operisti, i ricordati Peri, Caccini e Cavalieri, ai quali aggiungeremo Marco da Gagliano.

Jacopo Peri, chiamato lo Zazzerino (1561-1633) fu cantante, organista e compositore. Allievo di Cristofano Malvezzi, fu al servizio di casa Medici e nel 1591 ebbe il titolo di “*principale direttore della musica e dei musicisti*”, in pratica di responsabile delle feste e dei trattenimenti musicali a corte.

Anche **Giulio Caccini**, detto Giulio Romano (1550 ca.-1618), cantante e compositore, iniziò l'attività come musicista della corte granducale di Toscana dove rimase per tutta la vita, salvo una breve parentesi giovanile a Ferrara e un'altra nel 1604-5 a Parigi, dove era stato invitato dalla regina Maria de' Medici unitamente alla moglie e alle figlie che egli aveva addestrato al canto.

Dal confronto tra Peri e Caccini compositori, il primo rivela propensione all'espressione drammatica, il secondo inclinazione ad affettuosità melodiche e superiore maestria nel canto virtuosistico.

Di origine romana, come Peri e Caccini, fu anche **Emilio De' Cavalieri** (1550 ca.-1602) ed egli pure, per un periodo più breve, operò alla corte di Firenze, anche come soprintendente per l'arte, i costumi, le feste e il teatro.

L'unico musicista toscano di nascita fra loro fu **Marco da Gagliano** (1575 ca.-1642), ecclesiastico, maestro di cappella in San Lorenzo, poi anche della corte granducale. Valente polifonista, entra autorevolmente nella storia degli esordi dell'opera come autore della *Dafne*, sullo stesso libretto di Rinuccini già messo in musica dal Peri. La *Dafne* di Marco da Gagliano fu rappresentata a Mantova per le nozze di Francesco Gonzaga con Margherita di Savoia (1608), mentre la sua successiva opera, *La Flora*, fu scritta per i festeggiamenti nuziali in onore di Margherita de' Medici e del Duca di Parma (Firenze 1628).

Accanto ai musicisti, ebbe un ruolo decisivo nel definire il “taglio” scenico e il tono poetico delle prime opere un letterato già ricordato ripetutamente: **Ottavio Rinuccini** (1564-1621). Di illustre famiglia fiorentina, fu cortigiano avveduto e letterato brillante che trascorse la vita tra Firenze, Mantova, Roma e Parigi. A lui si devono quelli che poi verranno chiamati i “libretti” dei già ricordati “drammi per musica” *Dafne* ed *Euridice*, e quelli dell'*Arianna* e del *Ballo delle ingrate* di Claudio Monteverdi, il musicista al quale si deve il primo capolavoro del teatro in musica: l'*Orfeo*.

LE MONODIE PROFANE DA CAMERA

La stampa delle *Nuove musiche* (1602) di Giulio Caccini ebbe per lo sviluppo della monodia profana da camera un'importanza uguale o superiore a quella che rivestirono i *Cento concerti ecclesiastici* di Ludovico Grossi da Viadana per la monodia sacra: esse furono il modello, l'annuncio del cammino che avrebbe percorso la musica vocale solistica italiana e la proposta di uno stile vocale che avrebbe dominato in Europa nei due secoli successivi.

L'invito al rinnovamento che le *Nuove musiche* cacciniane contenevano fu compreso e accolto rapidamente; si sbaglierebbe però a pensare che la sostituzione della polifonia madrigalistica con la monodia profana sia avvenuta di colpo. Al contrario, la produzione di madrigali polifonici si mantenne ancora intensa durante il primo quarto del nuovo secolo, e solo dal 1620 circa prese il sopravvento la stampa di *Musiche* monodiche, decretando la fine dei madrigali polifonici.

Ci fu perciò un periodo nel quale coesistettero stili, generi e linguaggi diversi, ma ciò non comportò fratture o antagonismi fra il vecchio e il nuovo. Il passaggio fu vissuto in prima persona da alcuni compositori i quali, per ragioni anagrafiche, avevano incominciato a comporre negli anni della piena maturità della polifonia e proseguirono l'esercizio della composizione mentre si imponeva la monodia.

I musicisti che mediarono il passaggio furono: Marco da Gagliano, Sigismondo d'India, soprattutto Claudio Monteverdi e altri di minore rilievo. I cataloghi delle loro produzioni comprendono raccolte di composizioni polifoniche e di musiche monodiche, tanto sacre che profane; lo studio del loro percorso creativo – soprattutto quello, coerente e graduale, di Monteverdi – è un esercizio utilissimo per comprendere come siano avvenuti i cambiamenti di stile e di scrittura nella pratica musicale tra il 1580 e il 1630.

Si deve aggiungere che i cambiamenti radicali intervenuti nei modi compositivi riguardarono limitatamente la funzione e gli impieghi che la società del tempo riservò alle musiche nuove. Al pari dei madrigali polifonici del Rinascimento, che erano cantati "a tavolino" da gruppi di dilettanti, anche le arie e i madrigali monodici erano destinati alle esecuzioni domestiche, in case patrizie o borghesi. Le esecuzioni per voci singole, accompagnate dagli strumenti del basso continuo, favorirono però l'emergere di esecutori solisti (che non di rado erano cantanti di mestiere o "virtuosi", come si usava chiamarli), perché lo richiedevano le difficoltà dell'ornamentazione vocale.

Il passaggio non traumatico dalle forme del passato prossimo polifonico alle musiche monodiche fu favorito dal fatto che le poesie per musica delle seconde erano opere degli stessi poeti ai quali ricorrevano i polifonisti: in prima fila Torquato Tasso, Giovan Battista Guarini e Giambattista Marino.

L'importanza di quest'ultimo e la presenza dei suoi seguaci crebbe naturalmente nel tempo: le loro invenzioni concettose, le immagini metaforiche, le "arguzie", e financo le stravaganze, rispondevano bene alle tendenze estetiche della poesia e dell'arte barocca. La fase di stanchezza inventiva che nei decenni successivi del secolo XVII contrassegnò le fasi della produzione poetica secentesca si ripercosse sulle produzioni monodiche da camera. Una parziale inversione di tendenza dall'inizio del secolo XVIII si registrò con l'affermarsi della poesia arcadica, dominata dalla personalità e dalla voce suavisiva di Pietro Metastasio.

Madrigali monodici e arie

Le composizioni vocali raccolte nelle *Nuove musiche* di Giulio Caccini erano divise in due gruppi: *madrigali* e *arie*. Le arie si basavano su testi strofici; la musica (melodia e basso) della prima strofa era ripetuta per le successive strofe, mentre i madrigali monodici impiegavano per lo più testi non strofici e la musica non era soggetta a ripetizioni. Le arie avevano uno svolgimento quasi interamente sillabico; i madrigali ammettevano invece indugi e ornamenti (colorature) su molte sillabe del testo, introdotti con il proposito di accrescere e intensificare l'effetto espressivo delle parole.

Per i primi due-tre decenni del secolo il madrigale e l'aria furono i tipi principali di composizione solistica. Prevalsero dapprima i madrigali, ma verso il 1625 l'evoluzione dello stile vocale finì per riconoscersi quasi esclusivamente nell'aria. La quale si era strutturalmente arricchita, adottando il principio compositivo della variazione strofica: tutte le strofe di un'aria ripetevano, uguale e senza cambiamenti, il basso, mentre l'invenzione melodica del canto poteva essere di volta in volta variata.

Tra i maggiori autori di melodie profane da camera di questo periodo sono da ricordare: il palermitano Sigismondo D'India (1580 ca.-1629), maestro della musica da camera dei Savoia a Torino, autore di 5 libri di *Musiche "da cantar solo"* o a due voci (1609-1623); il già ricordato Marco da Gagliano e il gentiluomo senese Claudio Saracini.

La cantata profana o da camera

Il termine "cantata" apparve per la prima volta sul frontespizio di una raccolta di monodie profane pubblicate a Venezia nel 1620: *Cantade et Arie a voce sola con basso continuo* di Alessandro Grandi, vice-maestro di cappella in S. Marco quando ne era maestro Monteverdi, compositore già ricordato per le sue composizioni sacre. Le *cantade* o *cantate* della prima metà del Seicento erano, secondo la definizione della musicologa inglese Nigel Fortune:

"composizioni in cui una linea vocale lirica, non madrigalesca, variata da strofa a strofa, si svolge su continui ritorni, liberi o rigorosi, dello stesso brano, che procede generalmente a valori di semiminima".

Le prime cantate non erano quindi molto diverse dalle arie alle quali era applicato il principio della variazione strofica, ma a poco a poco esse assunsero scorrevolezza e vastità di respiro, mentre si arricchiva e variava la linea vocale, sia quando poggiava su una figurazione del basso più volte ripetuta, sia quando anche questo muoveva liberamente.

Venne poi introdotto un nuovo principio compositivo: la separazione delle composizioni in due parti distinte e successive, *recitativo* e *aria*: momento narrativo, o ragionativo, o esplicativo il primo; coagulo dell'effusione espressiva la seconda.

L'alternanza di recitativo e aria diventò un elemento strutturale fondamentale della cantata, e poi anche della musica operistica italiana, e tale rimase fino all'inizio del XIX secolo. Più vicino al parlato, al declamato sillabico, con libertà ritmiche e sostenuto da radi accordi, il recitativo; soggetta l'aria anzitutto all'invenzione melodica, con l'articolazione in frasi, con l'imprevedibilità dell'ornamentazione virtuosistica, sostenuta da un basso continuo che sollecita una armonia variata. Organismo unitario costituito da due membri formalmente antitetici, il raggruppamento recitativo-aria rinvia ad una analoga attuazione compositiva, strutturalmente omogenea, che si incontra nella musica strumentale per strumenti a tastiera del primo Settecento: il binomio preludio (o toccata) - fuga.

La cantata profana influì sullo sviluppo espressivo del melodramma. Contribuì ad attenuarne gli impulsi drammatici e a fare privilegiare la cantabilità elegante, nobile e arricchita dagli artifici del cantare ornato.

I primi cultori della cantata profana appartennero alla scuola romana. Emersero tra essi:

Giacomo Carissimi, già ricordato, che ha nella storia della cantata un'importanza non inferiore a quella che occupa nella storia dell'oratorio latino, per la varietà degli aspetti espressivi e la sobrietà dei mezzi.

Alessandro Stradella, autore di oltre 200 cantate, molte delle quali di concezione vigorosa.

Tra i maggiori cultori della cantata profana nel XVII secolo vanno ricordati i maestri della scuola veneziana (Francesco Cavalli, Marcantonio Cesti, Giovanni Legrenzi) e della scuola bolognese (Maurizio Cazzati, Giovanni Bononcini).

Alessandro Scarlatti (autore di quasi 700 cantate, la maggior parte con basso continuo, molte con accompagnamento di strumenti) sviluppò ulteriormente la cantata. Prevalgono nelle sue cantate le sequenze recitativo-aria-recitativo-aria, e aria-recitativo-aria; nelle arie egli impiegò quasi sempre la forma con il "da capo" (ABA), adottata nei melodrammi.

Le cantate da camera del Settecento ricalcano formalmente il modello scarlattiano, che rimase in voga fino all'estinzione del genere, dopo la metà del secolo. Tra i maggiori cultori si ricordano Leonardo Leo, Giovan Battista Pergolesi, Francesco Durante, Nicola Antonio Porpora, Antonio Caldara, Benedetto Marcello.

Il duetto da camera

Raccolte di madrigali e di canzonette in polifonia a due voci non erano insolite nella seconda metà del Cinquecento, e più tardi ebbero voga anche i dialoghi, profani, ma soprattutto sacri.

Le prime composizioni a due voci con basso continuo si trovano nella raccolta *Le musiche a due voci* di Sigismondo D'India (1615), cui seguirono raccolte di altri compositori, ma il termine "duetto" apparve solo nel 1677, sul frontespizio dei *Duetti da camera* di Maurizio Cazzati.

Affini alle cantate nello spirito e per la destinazione d'uso, i duetti da camera presentano una struttura più libera. Vi si alternano la scrittura omoritmica, con le due voci che procedono parallelamente, di solito per terze, e brani in contrappunto imitato.

Nella composizione di duetti da camera si segnarono:

Ercole Bernabei e Alessandro Stradella (scuola romana), Maurizio Cazzati, Giovanni Bononcini (scuola bolognese), Giovanni Legrenzi, Antonio Caldara, Benedetto Marcello (scuola veneziana).

Il maggior compositore di duetti da camera fu però **Agostino Steffani** (Castelfranco Veneto, 1654-Francoforte, 1728), vescovo e diplomatico che trascorse in Germania la maggior parte della sua esistenza. Compose oltre 100 duetti da camera, lodati per l'eleganza melodica e la grazia sentimentale.

L'opera italiana nel Seicento

L'opera in musica, nata a Firenze dai dibattiti e dagli esperimenti di un ristretto gruppo di intellettuali e artisti, a metà del secolo XVII era il genere musicale più vario e affascinante. Attraverso continue trasformazioni era destinata a diffondersi presto in Italia, in Europa e poi in tutto il mondo, prolungando la sua presenza fino ai giorni nostri.

Fin dalle prime apparizioni, l'opera convogliò insieme forze creative e risorse rappresentative le più disparate. Richiese la partecipazione di musicisti e poeti, di architetti e scenografi. Rese necessaria un'articolata serie di interventi produttivi e organizzativi. Fu fonte di lavoro per vecchie e nuove categorie di artisti e di artigiani.

Gradita, anzi ricercata occasione di svago e divertimento collettivo, e nel contempo spettacolo ideale per eventi celebrativi, fu costante oggetto, diretto o indiretto, dell'interesse politico dei sovrani e dei governi.

L'OPERA E LA SOCIETÀ DEL SEI-SETTECENTO

L'opera nacque come spettacolo di corte, e tale si mantenne nei primi cinquant'anni del secolo XVII a Firenze, a Mantova, a Torino, a Roma. Le rappresentazioni di nuove opere coincidevano spesso con eventi dinastici, soprattutto matrimoni fra regnanti, e comunque con occasioni celebrative. Avevano luogo a corte o in palazzi patrizi, in ampie sale rispondenti alle esigenze teatrali. Gli spettacoli musicali erano sfarzosi e venivano rappresentati una sola volta, di fronte a un pubblico di cortigiani e di invitati.

Nel 1637 nacque a Venezia l'opera di tipo impresariale, destinata ad un pubblico eterogeneo che per assistere alle rappresentazioni pagava un biglietto d'ingresso. Le rappresentazioni avevano luogo in teatri stabili, secondo le esigenze del nuovo tipo di spettacolo e del nuovo pubblico. Le opere venivano ripetute per diverse sere, finché duravano le richieste del pubblico. Nella produzione e nell'allestimento degli spettacoli era determinante la legge economica della domanda e dell'offerta e al centro dell'organizzazione teatrale si affermò una nuova figura di operatore: l'*impresario*. L'opera di tipo impresariale ebbe rapida fortuna e da Venezia si diffuse in molte città d'Italia e all'estero.

Più avanti l'opera si resse, in molte città, su una formula mista privato-pubblico, in base alla quale l'impresario godeva del patrocinio e del sostegno economico dei sovrani o dei governi cittadini.

Non si può valutare l'opera italiana del Sei-Settecento nella sua complessa totalità di spettacolo se non si tiene conto di alcuni aspetti particolari che la condizionavano: i teatri nei quali i "drammi in musica" venivano rappresentati, la scenografia che costituiva un aspetto non secondario nel gradimento del pubblico, i cantanti il cui apporto ebbe un'importanza superiore a quella che di solito si riconosce agli interpreti musicali.

I teatri

L'architettura teatrale moderna nacque in Italia durante il Rinascimento e il primo barocco, e il tipo di edificio e di sala ideati allora diventò presto, nei suoi elementi essenziali, di comune impiego in Europa. Le attuali sedi teatrali, da quelle della Scala, del San Carlo, della Fenice, così come quelle dell'Opera di Vienna e di Parigi, a quelle di minore prestigio e capienza conservano i moduli architettonici del "teatro all'italiana" che furono elaborati in quest'epoca.

Le sedi nelle quali venivano allestite le opere di corte erano provvisorie: erano le sale che ospitavano le feste rinascimentali: danze, tornei, rappresentazioni drammatiche, intermedi eccetera. I "teatri da sala" erano ampi saloni rettangolari, con la scena posta su uno dei lati minori, e le gradinate (o gradoni) disposte sui due lati lunghi o tutt'intorno alle pareti.

I teatri stabili trassero origine dai teatri da sala; la continuità dei cicli di rappresentazioni creò le condizioni per un assetto stabile della sala, tale da consentire di accogliere molto pubblico in uno spazio relativamente ristretto, ma con buone condizioni di visibilità e di udibilità.

Verso la metà del Seicento il teatro stabile era già definito nei suoi lineamenti strutturali essenziali. Per il pubblico: una platea semicircolare (a pianta ellittica, o a ferro di cavallo, o a campana), circondata da più ordini sovrapposti di palchi (2-4 ordini di 20-30 palchi ciascuno), divisi fra loro da tramezzi radiali alla scena, accessibili da corridoi sul retro. I palchi erano solitamente frequentati da un pubblico qualificato (per nascita o per censo) che li sottoscriveva in abbonamento, mentre il pubblico meno abbiente e i forestieri accedevano alla platea, che era fornita di panche o di scanni.

Di fronte si ergeva il piano scenico, a livello del primo ordine di palchi e quindi sopraelevato sulla platea, in modo che gli spettatori non fossero disturbati dall'orchestra, che si disponeva davanti al proscenio, ma non era ancora inserita in una buca a livello più basso.

La scena, in leggero declivio, era divisa dalla sala da un sipario che si alzava all'inizio dello spettacolo. Lo sviluppo della scenotecnica che accompagnò l'opera nel Seicento richiedeva che il palcoscenico fosse circondato da ampi spazi disponibili: sottopalco, retropalco e soffitta a graticcio dalla quale venivano calate le scene.

Le scene

Nelle rappresentazioni operistiche del Sei-Settecento fu di grande importanza l'apporto della *scenografia*. Essa si rivelò una delle più felici occasioni all'esibirsi di quella cultura dell'illusorio, del "meraviglioso", della varietà di sensazioni che tanto gradiva la società del barocco.

La scenografia non nacque con l'opera, ma ereditò dal Rinascimento una esperienza matura dell'invenzione prospettica (la prospettiva, si ricorda, è quel capitolo della geometria che "*insegna a rappresentare oggetti tridimensionali su una superficie bidimensionale, in modo che l'immagine prospettiva e quella data dalla visione diretta coincidano*") sviluppata soprattutto nella pittura. Aveva trovato geniali applicazioni teatrali ad opera del Palladio, di Baldassarre Peruzzi e di Sebastiano Serlio, autore anche di un trattato assai famoso sulla nuova materia (*Libro secondo dell'architettura*, 1545).

La scenografia rinascimentale aveva tolto in prestito dalla pittura la terza dimensione e il gioco della prospettiva era basato sui "punti di fuga" e le linee ad essi convergenti.

Le prime opere fiorentine si giovarono della fantasia scenografica di Bernardo Buontalenti, il quale segnò il passaggio dalle strutture architettoniche rinascimentali a quelle barocche, e queste si distinsero per la ricca e varia decorazione degli ambienti rappresentati: palazzi, giardini, cortili, paesaggi eccetera.

Crebbe nel pubblico il gusto per le opere nelle quali erano numerosi i cambiamenti di scena, e le mutazioni rapide erano rese possibili dai progressi della *scenotecnica*, soprattutto la possibilità di alzare e abbassare rapidamente dalla graticciata, mediante funi, le scene (fondali, quinte, principali eccetera) che erano di tela dipinta. Per aumentare le meraviglie degli spettacoli si inventarono anche congegni di vario genere e macchine teatrali. Destarono grande impressione a Roma le macchine ideate dal Bernini per l'allestimento del *Sant'Alessio* di Stefano Landi, tra cui una che consentiva di "*calare una nuvola che, aprendosi, mostrò la gloria del paradiso*".

Diventò cosa abituale, soprattutto negli spettacoli d'opera del barocco veneziano, rappresentare le discese degli dei dal cielo, le invasioni dal sottosuolo di diavoli e mostri, allagamenti, incendi e assedi, metamorfosi, magie e voli nell'aria: il tutto reso possibile dalle macchine teatrali.

Gli scenografi italiani si imposero in Europa e dominarono il campo fino al XIX secolo. A divulgare le novità della nostra scenotecnica fu prezioso il trattato *Pratica di fabricar scene e macchine ne' teatri* di Niccolò Sabbatini (1637-38). Nel 1645 Giacomo Torelli fu invitato a Parigi per allestire *La finta pazza* del Saccati, la prima opera rappresentata in Francia. Dopo di lui colsero successi alla corte di Luigi XIV Gaspere Vigarani e il figlio Carlo, mentre alla corte di Vienna primeggiavano i Burnacini, Giovanni e poi Ludovico. Quest'ultimo ebbe fama soprattutto per le 67 scene ideate per *Il pomo d'oro* di M.A. Cesti, che segnò il culmine dell'opera barocca di stile veneziano, e fu rappresentata per le nozze dell'imperatore Leopoldo I con Margherita Teresa di Spagna (1667).

Con Torelli, i Vigarani, i Burnacini, aumentarono le invenzioni prospettiche, si allargarono gli spazi, si moltiplicò il fasto decorativo, e le fantasie degli scenografi crearono ogni sorta di luoghi aperti, boschi e spiagge, giardini e "sale regie", piazze e antri infernali.

La scenografia operistica barocca raggiunse le vette più alte con i Galli da Bibiena, che furono anche architetti e costruirono importanti teatri, alcuni tuttora agibili. Il più noto di essi, Ferdinando Maria, teorizzò e applicò la maniera di vedere le scene "per angolo". Essa sostituì la prospettiva ad asse centrale, impiegata prima di lui, con disposizioni oblique degli assi visivi nei confronti del pubblico, e ciò consentì la moltiplicazione dinamica dello spazio scenico.

La transizione dalla magniloquenza scenografica barocca alla sobrietà dell'età classica, nella seconda metà del Settecento, fu segnata dalle scenografie dei Galliari, uno dei quali, Bernardino, creò le scene per l'opera che nel 1778 inaugurò il Teatro alla Scala *L'Europa riconosciuta* di Salieri.

I cantanti

La più importante tra le nuove figure di professionisti che accompagnò l'affermazione dell'opera fu il *cantante*. Le rappresentazioni operistiche richiedevano infatti esecutori vocali che padroneggiassero con sicurezza la tecnica vocale e fossero contemporaneamente attori con la figura autorevole e un gioco scenico espressivo.

Prima che nascesse l'opera, non c'erano cantanti dei due sessi. Esistevano cantori che prestavano servizio nelle cappelle musicali delle cattedrali e delle basiliche; identica era la provenienza degli evirati che nelle composizioni

polifoniche eseguivano le parti acute, essendo le voci femminili escluse dai cori di chiesa. Da queste categorie di musicisti uscirono i primi cantanti d'opera.

La pratica profana coltivata nelle corti da alcune gentildonne (si ricordi il concerto di dame a Ferrara) collateralmente aveva promosso la pratica del canto tra le donne: e in questa area ristretta si formarono le prime cantanti. Alcuni fra gli interpreti delle prime opere a Firenze, a Mantova e a Roma non erano ancora cantanti professionisti. Tra loro si incontrano infatti dei compositori (Jacopo Peri, Giulio e Francesca Caccini, Stefano Landi, Loreto Vittori), gentiluomini (Francesco Rasi) e gentildonne (Vittoria Archilei).

La rapida diffusione dell'opera accelerò la formazione dei cantanti, i quali nel linguaggio del tempo venivano indicati con i termini *virtuose* (le donne) e *musicisti* (gli uomini). Essi furono portatori di uno stile di canto concresciuto e sviluppato parallelamente allo stile creativo dell'opera barocca; a questo stile fu poi dato il nome di *belcanto*. Uno studioso della voce e dei cantanti, Rodolfo Celletti, così definì il belcanto: "*linguaggio allegorico e fastoso dei personaggi mitologici o storici, visione sensuale dell'ornamentazione* (le fioriture, i gorgheggi, i vocalizzi), *amore per l'invenzione* (variazioni improvvisate), *asessualità del rapporto voci-ruoli* (i personaggi maschili venivano di frequente affidati a voci femminili, e viceversa), *gusto dei timbri stilizzati e allergia ai timbri comuni e realistici, disprezzo o noncuranza della verità drammatica*".

Il periodo di massima espansione del vocalismo belcantistico fu il Settecento, e in questo secolo i cantanti italiani (donne ed evirati soprattutto) raccolsero onori e trionfi grandissimi. I regnanti si contendevano a suon di ducati i servizi del tale o del talaltro cantante creando a volte anche degli incidenti diplomatici. Una virtuosa che aveva trionfato in una rappresentazione era salutata da manifestazioni di entusiasmo e di delirio, con cortei e fiaccolate. Celebrati poeti e letterati dedicavano alati sonetti e odi di omaggio e di adulazione al trionfatore di una rappresentazione.

Le manifestazioni di divismo, ancorché stimulate dal plaudente pubblico dei fruitori, avevano anche negativi corrispettivi economici (le esorbitanti richieste dei compensi) e artistici (la disinvoltata sovrapposizione del cantante, con la sua personalità, i suoi tic e talvolta la sua arroganza, al personaggio che doveva impersonare). Queste licenze andavano a scapito della vicenda che il librettista e il musicista avevano ideato e suscitavano le reazioni di molti intellettuali contro l'opera musicale.

I nostri cantanti furoreggiarono per due secoli non solo in Italia, ma in molte parti d'Europa, soprattutto in Austria e in Germania, poi in Inghilterra e in Russia. Essi furono gli insostituibili tramiti della penetrazione dell'opera seria italiana in quei paesi, più importanti dei compositori, dei librettisti, degli scenografi, degli impresari. Presto iniziarono l'attività anche compagnie nomadi o di giro, che portavano ai pubblici di varie città le opere del loro repertorio.

Tra i nomi più celebrati dell'olimpico belcantistico nel Sei-Settecento si ricordano:

le cantanti Adriana Basile e la figlia Leonora Baroni, Francesca Cuzzoni, Faustina Bordoni, poi sposa del compositore A. Hasse, Caterina Gabrielli, Regina Mingotti, Luísa Todí, Marianna Benti Bulgarelli; gli evirati Loreto Vittori, il Pistocchi, Baldassarre Ferri, il grandissimo Farinelli, il Caffariello, il Senesino, il Gizziello, Gaspere Pacchierotti.

L'OPERA A ROMA

La prima città nella quale il *dramma per musica* trovò ospitalità e favore fu Roma. Ciò dipese anche dal fatto che due autorevoli membri della Camerata fiorentina vivevano a Roma. Giovanni Maria Bardi dal 1592 si era trasferito alla corte papale di Clemente VIII; Emilio De' Cavalieri nel 1597 era tornato a Roma, sua città natale, dove prematuramente morì nel 1602. Ma nella breve storia dell'opera romana esercitarono più avanti una grande influenza due papi di origine toscana: Urbano VIII (Maffeo Barberini, di nobile famiglia fiorentina, papa dal 1623 al 1644) e Clemente IX (Giulio Rospigliosi, nobile pistoiese, papa dal 1667 al 1669).

Dopo *La rappresentazione di Anima e di Corpo* del Cavalieri nel 1600, di cui si è già parlato, furono allestite altre opere nello stile fiorentino:

Eumelio, dramma pastorale di Agostino Agazzari, di argomento sacro, destinato agli allievi del Seminario Romano (rappresentato nel 1606);

La morte di Orfeo, tragicommedia pastorale di Stefano Landi (1619);

La catena d'Adone di Domenico Mazzocchi, basata su un episodio dell'*Adone* di G.B. Marino (1626).

Il momento culminante dell'opera romana coincise con il lungo pontificato di Urbano VIII. I nipoti del papa, i cardinali Francesco e Antonio Barberini e don Taddeo, prefetto di Roma, trasformarono in teatro d'opera una vasta sala capace di oltre 3000 persone, adiacente al loro palazzo alle Quattro Fontane. Esso fu inaugurato nel 1632 con l'opera *Sant'Alessio* di Stefano Landi (1587-1639). Il libretto, ambientato nel V secolo, era del cardinale Giulio Rospigliosi or ora ricordato; l'apparato scenico fu ideato da Gian Lorenzo Bernini.

Il *Sant'Alessio* fu l'opera più significativa rappresentata a Roma. La vicenda presenta una varietà di sentimenti che passano dal patetico al comico. Nella musica prevalgono i recitativi, piegati ad esprimere le diverse situazioni drammatiche, ma vi sono anche brevi arie e cori di angeli, diavoli o servi, trattati in stile madrigalistico.

L'opera ebbe un grande successo, tanto che fu ripresa per tre anni. Negli anni successivi, nel teatro di palazzo Barberini, durante il carnevale furono allestite altre opere, per lo svago dell'aristocrazia romana, dei forestieri e degli amici dei Barberini. Tra esse:

Erminia sul Giordano di Michelangelo Rossi, libretto del cardinal Rospigliosi, desunto da un episodio della *Gerusalemme liberata* (rappresentata nel 1633);

Il palazzo incantato di Atlante di Luigi Rossi, libretto del cardinal Rospigliosi, derivato da un episodio dell'*Orlando furioso* (rappresentata nel 1642).

L'autore è ricordato soprattutto per l'*Orfeo*, la prima opera italiana composta appositamente per essere rappresentata alla corte francese (1647). È ricca di episodi, personaggi, effetti scenici, nei quali si dissolve l'integrità drammatica

che era cara ai precursori fiorentini. Luigi Rossi scrisse anche un notevole numero di arie, arie spirituali e cantate.

Nel 1639 *Chi soffre speri*, tratto dal Boccaccio e musicato da Virgilio Mazzocchi e Marco Marazzoli, inaugurò un nuovo genere, che Bianconi definisce delle "operine arcadiche", di più basso profilo rispetto ai fasti delle opere precedenti. Ne fu l'ideatore il Rospigliosi, che a questa prima commedia musicale ne fece seguire altre, tra cui *Dal male il bene* (1654), musicata da Marco Marazzoli e Antonio M. Abbadini.

Con la morte di Urbano VIII si chiuse la breve stagione dell'opera romana. Le vicende dell'opera nella città papale furono in seguito condizionate dalla politica dei papi che si succedettero sul soglio di Pietro. Il gradimento di ogni pontefice per questa forma di spettacolo musicale, quando si scontrava con l'opposizione del suo successore, spezzava la continuità ostacolando la formazione di un pubblico e del gusto per l'opera. Specchio di questa condizione furono le vicende del Teatro Tordinona, il primo teatro pubblico aperto nel 1671 sull'esempio dei teatri veneziani, più volte chiuso e riaperto secondo le alterne volontà pontificie.

Nelle opere romane è superato il *recitar cantando* dei fiorentini e nel canto si avvia la progressiva differenziazione stilistica tra il *recitativo* e l'*aria*. La melodia tende quindi a coagularsi in forme chiuse, ancora di breve estensione: arie strofiche, alcune in forma bipartita, arie sopra un basso ostinato. La tradizione polifonica è conservata nelle parti affidate al coro, che a volte servono a interrompere o variare l'azione, a volte si inseriscono. L'orchestra, non ancora definita nella sua formazione, è impiegata soprattutto nell'esecuzione di ritornelli introdotti in funzione di brevi interludi. I recitativi sono sostenuti dagli strumenti che realizzano il basso continuo.

Gli argomenti svolti nei libretti non sono più solo mitologico-pastorali, ma si estendono ad altri soggetti: vicende edificanti, agiografiche, allegorico-morali o ispirate a episodi cavallereschi.

L'OPERA A VENEZIA

Il passaggio dall'opera che abbiamo definito "di corte" a quella di tipo impresariale iniziò, come già si è detto, durante il carnevale dell'anno 1637 a Venezia, quando una compagnia di musicisti romani affittò il teatro di S. Cassiano, abitualmente occupato da compagnie di comici dell'arte, e vi rappresentò l'opera *Andromeda* di Francesco Mannelli su libretto di Benedetto Ferrari.

La numerosa partecipazione di spettatori paganti segnò il successo economico dell'iniziativa e insieme l'inizio della storia dell'opera come spettacolo. Negli anni successivi si aprirono altri teatri d'opera, si definì il tipo di opera veneziana, e le opere nate nei teatri della Serenissima furono portate da compagnie di giro ai pubblici di altre città italiane e straniere.

Nella seconda metà del Seicento l'opera veneziana fu il genere musicale più complesso e gradito al pubblico, e le sue fortune erano destinate ad accrescersi e ad espandersi.

Lo spettacolo operistico come impresa

La scoperta dell'America aveva inferto un duro colpo alla prosperità marinara ed economica di Venezia. Nonostante ciò, dal primo Cinquecento alla fine del Settecento la città seppe ritagliarsi e conservare un ruolo nuovo e singolare. Era ancora città di commerci, produceva, importava ed esportava, ma il suo potere economico a poco a poco si restringeva e diminuiva; diventò anche il primo centro turistico internazionale.

Alle attrattive di città unica costruita sulle acque della laguna, essa unì le lusinghe di città che amava e moltiplicava le occasioni di feste, di cerimonie e di svaghi pubblici e privati. Il suo carnevale in maschera, i suoi spettacoli, nei teatri, in sale e all'aperto, i ricevimenti e i balli negli ospitali palazzi richiamavano da ogni parte visitatori e turisti di qualità.

Il successo riscosso dall'*Andromeda* (messa in scena, come s'è detto, dalla compagnia Mannelli-Ferrari nel vecchio teatro di S. Cassiano, di proprietà della famiglia Tron) suggerì ad alcune famiglie patrizie – oltre ai Tron, i Grimani, i Cappello, i Giustinian, i Marcello – l'idea per un nuovo sfruttamento delle loro proprietà immobiliari: riattare vecchi teatri e costruirne di nuovi per ospitare i nuovi spettacoli d'opera e affidarli ad impresari dai quali ricavare una giusta rendita.

L'iniziativa ebbe fortuna: tra il 1637 e il 1681 furono attivi a Venezia 12 teatri, tra cui quelli di S. Cassiano, dei SS. Giovanni e Paolo (aperto nel 1639), di S. Moisè (1640), Novissimo (1641), di S. Apollinare (1651), di S. Giovanni Grisostomo (1678). I rapporti tra la proprietà e l'impresa si vennero definendo nei modi seguenti.

Il proprietario di un teatro lo consegnava ad un impresario il quale gli pagava un canone d'affitto. L'impresario allestiva le stagioni d'opera, se ne assumeva le spese e si rifaceva con gli incassi: l'affitto dei palchi, la vendita dei biglietti d'ingresso, l'affitto di sedie o scanni per il pubblico di platea. Le stagioni si svolgevano sempre in carnevale, periodo che incominciava a S. Stefano e si concludeva la sera del martedì grasso. L'impresario stipulava contratti plurienali con i librettisti e con i compositori, contratti stagionali con i cantanti. In ogni stagione presentava due opere nuove. Se un'opera otteneva un numero alto di repliche, saliva il termometro del successo e aumentavano gli incassi.

Le opere eseguite nei teatri di Venezia entravano naturalmente nel repertorio dei cantanti. Passato il carnevale, questi si organizzavano in compagnie nomadi e portavano nei teatri di altre città (Bologna, Genova, Milano, Firenze, Ferrara, Torino) le opere che avevano ottenuto maggior successo. Le eseguivano come erano state scritte, ma spesso vi introducevano cambiamenti, sostituzioni, rifacimenti, nel libretto e nella musica, richiesti da esigenze ambientali, ma anche imposti dagli estri e dai capricci degli interpreti.

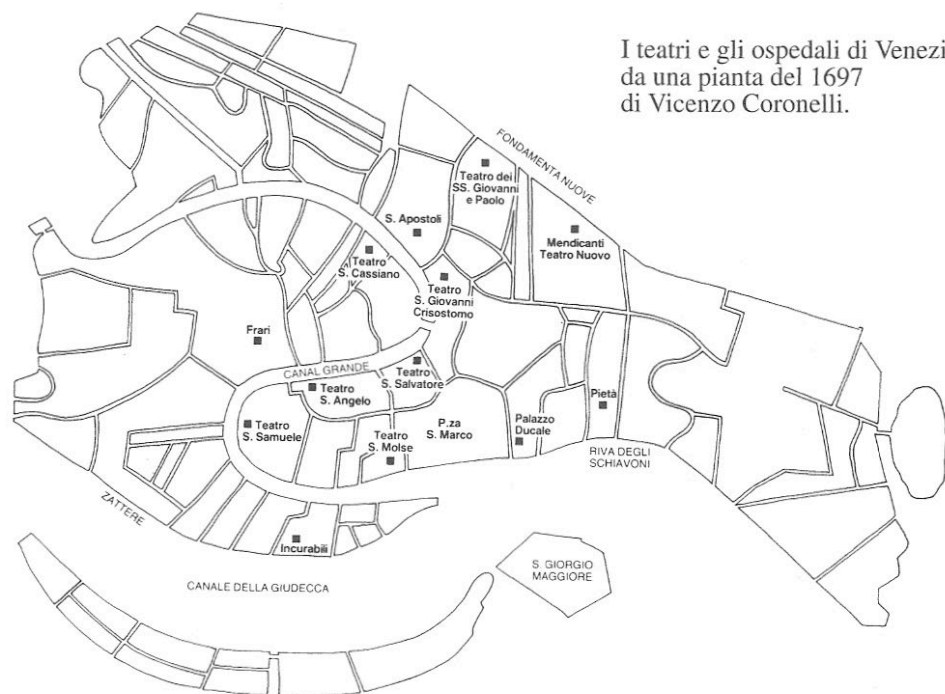
L'opera veneziana si diffuse in tutta l'Italia (e anche all'estero, a cominciare da Vienna) e nella seconda metà del secolo unificò artisticamente la penisola.

Operisti e opere

A differenza dell'opera di corte, le cui spese per l'allestimento gravavano interamente sul bilancio privato di un munifico principe o di un nobile committente, l'opera di tipo impresariale doveva far quadrare i costi con i ricavi, ed era perciò indispensabile tenere in gran conto i gusti del pubblico pagante; di conseguenza sui caratteri distintivi dell'opera veneziana ebbero gran peso le inclinazioni degli spettatori. Questi subivano il fascino del canto solistico (ed esigevano quindi esecutori – virtuose ed evirati – di grande nome e valore) e

amavano i drammi complessi, intricati, fitti di vicende e di avvenimenti secondari, anche se poveri di verosimiglianza, ma svolti con un adeguato e vario numero di scene e sfarzo di costumi. I maggiori costi degli spettacoli erano perciò assorbiti dal cast vocale e dalla scenografia, a scapito dell'orchestra, spesso ridotta ad un esiguo gruppo di archi più gli strumenti del basso continuo, e del coro, non di rado assente o poco impiegato.

I teatri e gli ospedali di Venezia
da una pianta del 1697
di Vincenzo Coronelli.



La materia trattata dai librettisti era assai varia. Furono ancora graditi all'inizio i soggetti desunti dalla mitologia pastorale cara all'opera di corte (Tetide e Peleo, Apollo e Dafne eccetera), ma più avanti dal grande repertorio della mitologia classica si trassero argomenti di più intensa drammaticità (Giasone, Medea). Si individuarono inoltre personaggi ed eventi della storia antica, soprattutto romana (Pompeo, Annibale, Giulio Cesare). In alcune opere prevalevano gli atteggiamenti eroici, ma frequentemente nel linguaggio elevato e nobile del dramma si inserivano i toni comici di episodi incongrui all'azione principale. Del resto raramente la mitologia e la storia erano fedeli ai testi antichi. Anzi, spesso l'esigenza di stupire il pubblico spingeva il librettista ad inserire episodi estranei all'azione, digressioni a base di travestimenti, apparizioni in sogno, scene d'oltretomba e via dicendo.

Nell'economia del libretto la parte più estesa era occupata dai recitativi, in endecasillabi e settenari sciolti. Le arie e ariette, numerose e brevi, erano aggregazioni strofiche di versi misurati e rimati, dai quaternari ai decasillabi, a

volte mescolati insieme senza uno schema regolare. Il concettismo e l'enfasi cari alla poesia secentesca trovavano spazio anche tra i librettisti. Ecco, per esempio, le altisonanti parole con le quali, nella *Medea in Atene* di Aurelio Aureli (1675) l'eroina invita due alati draghi infernali a portarla a terra: "*Alati corsieri / del regno di Dite, / che l'Etna fendete, / non più trascorrete / di Giuno i sentieri. // Ubbidite / dei miei carmi a la virtù: / sul verde suolo / scendete a volo, / sibili / orribili / non s'odan più*".

Il più autorevole operista veneziano, dopo Monteverdi (vedi più avanti), fu Francesco Cavalli.

Pier Francesco Caletti Bruni fu chiamato **Francesco Cavalli** dal cognome del suo protettore (Crema, 1602 - Venezia, 1676).

Nel 1617, mentre era maestro di cappella Monteverdi, entrò nella cantoria di S. Marco come tenore e vi percorse tutta la carriera: secondo organista nel 1640, primo organista nel 1665, maestro di cappella nel 1668. Autore di messe, salmi e inni in stile concertato, lasciò l'impronta più profonda della sua personalità nelle 42 opere che costituirono l'ossatura del primo repertorio veneziano e rispecchiano l'evoluzione dello stile operistico del tempo.

Esordì al teatro S. Cassiano nel 1639 con *Le nozze di Peleo e di Teti*; tra le successive opere si ricordano *La Didone*, 1641, *Egisto*, 1643, *Ormindo*, 1644, *Giasone*, 1649, *Muzio Scevola*, 1665. Luigi XIV gli commissionò *L'Ercole amante*, che fu rappresentato a Parigi nel 1662 per i festeggiamenti che accompagnarono le sue nozze, con l'interpolazione di balli musicati da Lully.

Una naturale inclinazione teatrale e la lezione di Monteverdi fecero di Cavalli l'operista più naturalmente drammatico dell'epoca. Le sue opere si attingono quasi del tutto allo stile recitativo, che egli seppe piegare ai mutamenti di espressione richiesti dai monologhi e dai rapidi dialoghi. Non numerose, per lo più brevi, sono le arie, di struttura chiusa, a volte su bassi ostinati o su ritmi di danza, soprattutto di sarabanda. Brevi interludi orchestrali dividono talvolta le scene.

I recitativi plastici e incisivi di Cavalli furono uno dei modelli della vocalità operistica di Lully.

Antonio Cesti (Arezzo, 1623 - Firenze, 1669) è annoverato fra gli esponenti maggiori dell'opera veneziana per ragioni di stile e perché le sue opere erano spesso rappresentate a Venezia, ma la sua vita e la sua attività si svolsero in altre città.

Destinato al sacerdozio, studiò a Roma, forse allievo di Carissimi. Fu al servizio dell'arciduca Ferdinando Carlo ad Innsbruck e dell'imperatore Leopoldo I alla corte di Vienna.

Tra le 12 opere rimasteci si ricordano: *L'Orontea* (Venezia, 1649) che fu la prima, *La Dori* (Innsbruck, 1657) e principalmente *Il pomo d'oro* (Vienna, 1666) sul giudizio di Paride, chiamato ad assegnare alla più bella delle dee il pomo d'oro che, in virtù dell'occasione celebrativa, fu offerto all'imperatrice. Composto per le nozze dell'imperatore, *Il pomo d'oro* rinnovò i fasti dell'opera di corte. Fu eseguita con largo impiego di mezzi artistici: i migliori cantanti, un'am-

pia orchestra che aggregava molti e vari strumenti, e già si sono ricordate le meraviglie scenografiche del Burnacini.

L'espressione vocale di Cesti si avvale di forme musicali molto varie, dal recitativo drammatico, magistrale nella declamazione, all'arioso, al recitativo accompagnato, ai pezzi d'insieme. Egli aumentò il numero delle arie e ne accrebbe l'estensione. In confronto a quelle di Cavalli, le sue melodie sono più regolari nella struttura, più dolci e tenere nell'espressione.

Altri operisti da ricordare sono:

Francesco Saccati, la cui *Finta pazza* (libretto di Giulio Strozzi, Venezia, 1641) fu una delle opere più rappresentate;

Giovanni Legrenzi, che fu anche, all'Ospedale dei Mendicanti, maestro di alcuni operisti della successiva generazione, autore di sonate e musiche religiose; di lui ci rimangono solo 4 opere tra cui *Il Giustino* (1683);

Fuori dall'alveo dell'opera veneziana vanno collocati due musicisti che operarono in altre città d'Italia: Alessandro Stradella e Jacopo Melani.

Alessandro Stradella (nato a Roma nel 1644, morì pugnalato a Genova nel 1682) fu uno dei musicisti più geniali e ricchi di ispirazione della seconda metà del secolo.

Educato nell'ambiente musicale romano, artista dall'esistenza inquieta, errabonda e avventurosa, risentì l'influenza dei due maggiori compositori drammatici del secolo, Monteverdi e Carissimi, ma si rivelò anticipatore nell'impiego dell'armonia e nella cura degli effetti strumentali. Fu tra i primi a ripartire l'orchestra d'archi in due gruppi, *concerto grosso* e *concertino*.

Lasciò 13 opere teatrali e azioni sceniche (tra le quali *Il trespolo tutore*, comica, 1674; *La forza dell'amore paterno*, 1678; *Il barcheggio*, 1681), 5 oratori (tra cui *S. Giovanni Battista*, 1675), mottetti, cantate sacre e profane, serenate, madrigali. Tra le composizioni strumentali: sinfonie a 2 e a 3, sonate.

Di Jacopo Melani, pistoiese, si ricorda un'opera comica, *La Tancia ovvero Il podestà di Colognole*, desunta da una nota commedia rusticana di Michelangelo Buonarroti il Giovane, che inaugurò nel 1657 il Teatro della Pergola a Firenze.

CLAUDIO MONTEVERDI

Claudio Monteverdi fu il primo grande compositore europeo e uno fra i più grandi dell'intera storia della musica. Vissuto tra la fine del Rinascimento e la prima fase dell'età barocca, nell'epoca in cui tramontava la polifonica sacra e profana e si affermava la monodia, con le sue opere accompagnò i successivi passaggi verso i nuovi orientamenti dell'arte musicale.

La vita

Nacque nel 1567 a Cremona, figlio di un medico. Compì gli studi musicali sotto la guida del veronese Marco Antonio Ingegneri, allora maestro di cappella nella cattedrale della città, e fece rapidi progressi, tanto che a 15 anni dava alle stampe la sua prima opera, le *Sacrae cantiunculae* a 3 voci, seguita l'anno dopo da una raccolta di *Madrigali spirituali* a 4 voci.

Nel 1589 si trasferì a Mantova, chiamato a far parte come suonatore di viola della cappella musicale di uno dei più munifici signori italiani del tempo, il duca Vincenzo Gonzaga. Maestro di cappella era in quegli anni il già ricordato fiammingo Giaches de Wert. Monteverdi seguì il duca durante una campagna militare in Ungheria (1595) e in un viaggio nelle Fiandre quattro anni dopo.

Nel 1603 Vincenzo Gonzaga lo nominò maestro di cappella "della camera e della chiesa" ducale. Risalgono agli anni successivi alcune delle sue principali opere: l'*Orfeo* nel 1607 e l'anno seguente, in occasione delle nozze dell'erede Francesco Gonzaga con Margherita di Savoia, l'*Arianna* e *Il ballo delle ingrate*.

Alla morte di Vincenzo Gonzaga, nel 1612, Monteverdi lasciò la corte mantovana e ritornò nella casa paterna a Cremona, ma pochi mesi dopo si trasferì a Venezia dove, nominato maestro di musica della Serenissima Repubblica, assunse la direzione della cappella di S. Marco.

Negli ultimi anni di vita, quando a Venezia furono aperti i primi teatri d'opera pubblici, riprese a scrivere opere: *Il ritorno di Ulisse in patria* e *L'incoronazione di Poppea*.

Morì a Venezia nel 1643 e fu sepolto nella chiesa dei Frari.

L'opera

Opera omnia. La maggior parte delle composizioni di Claudio Monteverdi a noi pervenute è stata pubblicata in "Tutte le opere di C.M.", 19 volumi a cura di G.F. Malipiero, 1926-1942.

Composizioni polifoniche profane

Canzonette a 3 voci, pubblicate nel 1584; *Madrigali* a 5 voci, libro I, 1587; *Madrigali* a 5 voci, libro II, 1590; la metà dei testi è del Tasso; *Madrigali* a 5 voci, libro III, 1592; testi di Guarini, Tasso e altri; *Madrigali* a 5 voci, libro IV, 1602; testi di Guarini, Rinuccini, Boccaccio e altri; *Madrigali* a 5 voci, libro V, 1605; la maggior parte dei testi è del Guarini. Gli ultimi 6 madrigali della raccolta portano il basso continuo "per il clavicembalo, chitarrone o altro simile strumento". Gli ultimi due madrigali sono rispettivamente a 6 e a 9 voci; *Scherzi musicali* a 3 voci, 1607; la maggior parte dei testi è di G. Chiabrera.

Nel 1600 il canonico bolognese Giovanni M. Artusi attaccò violentemente Monteverdi in un trattato intitolato *Delle imperfezioni della moderna musica* e lo accusò di non aver rispettato le regole del contrappunto in alcuni madrigali (tra cui *Cruda Amarilli*), diffusi manoscritti e in seguito pubblicati dall'autore nei libri IV e V.

Monteverdi rispose con una breve *Premessa* stampata nel libro V dei madrigali e annunciò che avrebbe esaurientemente confutato le accuse dell'Artusi. La

articolata risposta, con il titolo *Dichiarazione della lettera stampata nel V libro dei madrigali* e la firma del fratello del compositore, Giulio Cesare Monteverdi, fu pubblicata come introduzione degli *Scherzi musicali* ed ebbe il valore di enunciazione dei principi di poetica ed estetici seguiti dal compositore.

Nei madrigali dei primi due libri Monteverdi rivela una consapevole padronanza dei modi compositivi del madrigale alla fine del Cinquecento, con frequenti passaggi da sezioni in scrittura contrappuntistica a brani omoritmici.

Gli aspetti originali del suo comporre si precisano dal III libro in poi. Si rende evidente la crescente adesione della musica alla poesia, ai significati reali ed emozionali che essa esprime e alla struttura metrica dei versi. Derivano da questa attenzione l'impiego di dissonanze a fini espressivi che gli fu rimproverato dall'Artusi, la trasformazione delle linee melodiche in declamati a note ribattute, la tendenza a privilegiare la voce o le voci acute con o senza il sostegno del basso, il diradarsi del tessuto polifonico in episodi svolti da due o da tre voci, in combinazioni variate.

Composizioni profane in stile concertato

Madrigali a 5 voci, libro VI, 1614; testi di Rinuccini, Marino, Petrarca e altri. Tutti portano il basso continuo.

Concerto a 1, 2, 3, 4, 6 voci, libro VII dei *Madrigali*, 1619; testi di Guarini, Marino, Chiabrera, Bernardo Tasso e altri.

Scherzi musicali a 1 e 2 voci, 1632. Contiene "arie e madrigali in stile recitativo".

Madrigali guerrieri e amorosi, libro VIII, 1638; testi di Petrarca, T. Tasso, Guarini, Marino, Rinuccini e altri. È diviso in due parti: canti guerrieri e canti amorosi.

Il libro VI dei madrigali inizia con la versione madrigalistica a 5 voci del celebre *Lamento* dell'opera *Arianna*, al quale seguono altri brani che si ricollegano a quelli del libro precedente. Gli ultimi madrigali sono in stile concertato; l'ultimo è un dialogo a 7 voci.

L'omogeneità dei libri precedenti viene a mancare nei libri VII e VIII, antologie in cui si incontrano "altri generi di canti": madrigali concertati, monodie (tra esse la *Lettera amorosa* "Se i languidi miei sguardi", in genere rappresentativo), dialoghi e duetti, azioni rappresentative; in alcune composizioni sono introdotti gruppi strumentali. Ci sono anche composizioni che erano state rappresentate anni prima: *Tirsi e Clori*, ballo concertato con voci e strumenti a 5, libretto di Alessandro Striggio figlio, rappresentato a Mantova nel 1616 (libro VII); *Il ballo delle ingrate*, libretto di O. Rinuccini, rappresentato a Mantova durante i festeggiamenti nuziali del 1608 (chiude i *Madrigali amorosi*, libro VIII).

La composizione più famosa è *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, il cui testo è tratto dal canto XII della *Gerusalemme liberata* del Tasso, una breve e vera azione teatrale affidata a 3 voci (oltre Tancredi e Clorinda, un narratore o Testo) che fu rappresentata a Venezia, Palazzo Mocenigo, nel 1624.

Oltre agli strumenti del continuo, c'è un'orchestra di archi che sottolinea i momenti salienti dell'azione. Nella scrittura degli archi Monteverdi introdusse due nuovi effetti, il tremolo e il pizzicato. *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* è la composizione più impegnativa e nota dei *Madrigali guerrieri* del libro VIII.

Opere teatrali

Orfeo, "favola in musica" in un prologo e 5 atti, libretto di Alessandro Striggio figlio, rappresentata a Mantova, Accademia degli Invaghiti, 1607 (pubblicata nel 1609);

Arianna, tragedia musicale in un prologo e 8 scene, libretto di Ottavio Rinuccini, rappresentata alla corte di Mantova nel 1608. Il manoscritto dell'opera è andato perduto. Si conserva solo il toccante *Lamento di Arianna*, modello di tanti "lamenti" che costellano le opere del Seicento;

Il ritorno di Ulisse in patria, dramma in musica in un prologo e 3 atti, libretto di G. Badoaro, rappresentato a Venezia, teatro di S. Cassiano, 1641;

L'incoronazione di Poppea, dramma in musica in un prologo e 3 atti, libretto di G. F. Busenello, rappresentato a Venezia, teatro dei SS. Giovanni e Paolo, 1642.

Si sono perdute alcune opere, tra cui *La finta pazza Licori*, *Armida*, *Le nozze di Enea con Lavinia*.

Capolavori assoluti del teatro in musica di tutti i tempi, l'*Orfeo* e *L'incoronazione di Poppea* rispecchiano, al più alto grado, il primo le idealità e lo stile dell'opera di corte, la seconda i caratteri delle prime opere veneziane.

L'*Orfeo* si modellò, in più dilatate dimensioni, sulle *Euridici* fiorentine. Come Peri e Caccini, anche Monteverdi fece ampio uso dello stile recitativo, ma ad esso conferì maggior flessibilità e incisività, in stretta aderenza alle sollecitazioni della poesia. Sfruttò anche altre risorse musicali: brevi monodie di forme diverse, alcune grandi arie assegnate al protagonista, cori madrigalistici, sinfonie e ritornelli strumentali. L'orchestra dell'*Orfeo* aveva un organico insolitamente vasto, impiegato però anche in limitate e variate combinazioni.

Elogio e trionfo della passione amorosa, *L'incoronazione di Poppea* è la più completa manifestazione del genio teatrale di Monteverdi e della potenza delle sue caratterizzazioni drammatiche. L'opera osserva i canoni esteriori dell'opera veneziana: l'orchestra appare ridotta e quasi abolito è il coro. La varietà è assicurata dall'alto numero di personaggi, da una vicenda folta di episodi, dall'accostamento di scene di carattere diverso: appassionato, leggero, drammatico, comico. Da capo a fondo predomina il recitativo, ancor più duttile e plastico che nell'*Orfeo*; gli episodi cantati sono numerosi e brevi. Colpiscono soprattutto i passaggi continui e fluidi dal recitativo al canto e dal canto al recitativo. I trasferimenti dall'uno all'altro sono determinati dal contenuto dei versi, non dalla struttura versificatoria del libretto.

Composizioni sacre

Sacrae cantiuiculae a 3 voci, 1582;

Madrigali spirituali a 4 voci, 1583;

Messa a 6 voci a cappella e *Vespri della Beata Vergine* a 6 voci e strumenti, 1610;

Selva morale e spirituale per soli, insieme vocali e strumenti, 1640. Contiene madrigali spirituali, una messa e parti di messa, salmi, Magnificat, Salve Regina.

Nella raccolta di musiche sacre monteverdiane pubblicata nel 1610 convivono lo stile antico e lo stile moderno.

In stile antico è la *Messa* a 6 voci a cappella, “parodia” del mottetto *In illo tempore* di Gombert, trattata in contrappunto rigoroso.

Assai più importante ed estesa è la parte in stile moderno, consistente in brani da eseguire per il *Vespro della Madonna*: 5 salmi, l'inno, il *Magnificat* per voci e strumenti, nei quali Monteverdi ricreò con i suoi moduli espressivi lo stile concertato dei Gabrieli. Si aggiungono alcune antifone per voci e continuo e la sorprendente *Sonata sopra Sancta Maria*, originale composizione per otto strumenti in cui il coro interviene più volte ripetendo all'unisono la litanìa in canto fermo *Sancta Maria, ora pro nobis*.

La personalità

L'aspetto primario della personalità di Monteverdi fu la sua capacità di intuire e accelerare la trasformazione del comporre musicale nei suoi vari aspetti e passaggi: dalla polifonia madrigalistica allo stile concertato alle monodie su basso continuo; dallo stile recitativo alle forme organizzate dell'opera, prima di corte e poi per i teatri pubblici; dalla polifonia sacra a cappella ai salmi e mottetti concertati. In tutta la sua produzione emerge costante il principio che guidò Monteverdi lungo il mezzo secolo abbondante di attività creativa (un arco di tempo così lungo toccò a pochi grandi compositori, Verdi tra essi): comunicare mediante la voce cantata o recitante i significati e i sentimenti espressi nei testi assunti nella propria musica.

Nelle parole, nei versi, nelle frasi delle poesie, dei libretti, dei testi latini liturgici che via via sceglieva, Monteverdi trovava gli spunti delle melodie di cui poi li rivestiva. Rispettandone gli accenti, l'articolazione, la declamazione, il respiro, egli caricò i testi che musicava degli abbandoni lirici, degli impeti drammatici che essi gli suggerivano.

Il rapporto parola-musica costituisce il nocciolo del pensiero estetico che Monteverdi – con una visione storica rara negli artisti creatori – chiarì nella ragionata risposta alle polemiche accuse rivoltegli dall'Artusi.

Nella musica moderna – fece scrivere al fratello Giulio Cesare nella *Dichiarazione* pubblicata negli *Scherzi musicali* – ci sono due fasi o stili: la *prima pratica* e la *seconda pratica*.

La prima pratica “versa intorno alla perfezione dell'armonia” (cioè della musica a più voci), la quale è “non serva ma signora dell'orazione” (cioè della poesia). Essa fu seguita da Ockeghem, Josquin des Prèz, Pierre de la Rue e altri, e “perfezionata ultimamente da Messer Adriano [Willaert] con l'atto pratico e dall'eccellentissimo Zarlino con regole giudiziosissime”.

La seconda pratica, quella seguita da Monteverdi, viceversa “*versa intorno alla perfezione della melodia, cioè considera l’armonia comandata e non comandante, e per signora dell’armonia pone l’orazione*”. Essa fu introdotta dal “*divino Cipriano Rore*” e fu seguita, tra altri, da Marenzio, Wert, Luzzaschi “*e parimenti da Giacompo Peri, da Giulio Caccini e finalmente da li spiriti più elevati*”.

L'opera italiana nel Settecento

Durante il Settecento l'opera italiana accentuò l'espansione in Italia e nel continente incominciata durante la seconda metà del Seicento. Con l'unica importante eccezione della Francia dei Borboni, essa diventò di casa in tutta l'Europa: nelle corti e nelle città tedesche, a Vienna, a Londra e a Pietroburgo.

Ordinata a Venezia nelle strutture di spettacolo e poi portata alla sua definizione stilistica principalmente dai compositori napoletani, nel secolo XVIII l'opera italiana diventò un genere cosmopolita, con una funzione egemone e un primato sovranazionale analoghi a quelli che aveva avuto la polifonia fiamminga tra la metà del XV e la metà del XVI secolo.

Alcuni storici hanno definito questo ciclo artistico "opera internazionale", termine che si riferisce non solo alla sua espansione europea, ma anche al fatto che furono non pochi i musicisti stranieri che composero opere italiane.

Le radici culturali del cosmopolitismo operistico italiano stavano nel consenso del pubblico europeo, in un gusto che accomunava regnanti, aristocratici e borghesi. Nell'opera italiana in cui, per dirla con Alberto Basso, "*arte e artificio, poesia e musica, scenografia e costumi, teoria degli affetti e prassi interpretativa, gusto e moda trovavano il giusto equilibrio*", gli ascoltatori esprimevano le proprie idealità artistiche e i propri valori morali.

I caratteri esterni dell'opera settecentesca non erano molto diversi da quelli della precedente opera veneziana: l'organizzazione delle stagioni, degli spettacoli e del pubblico, il ruolo determinante dei cantanti e della messinscena sostanzialmente non si discostavano da quelli che erano stati fissati nel secolo precedente.

Le innovazioni, importanti, toccarono due aspetti primari della creazione artistica, cioè la struttura, interna ed esterna, del libretto e la definizione della nuova forma musicale dell'opera. Essi misero in luce, il primo l'attività poetica di Zeno, di Metastasio e di Goldoni, il secondo l'ingegno creativo di Alessandro Scarlatti.

I LIBRETTISTI. ZENO, METASTASIO, GOLDONI

Il senso di sazietà che aveva reso evidente l'usura dei roboanti barocchismi della poesia secentistica e propiziato la nascita della poesia ordinata e apparentemente dimessa dell'Arcadia, ebbe diretti contraccolpi nelle vicende della librettistica.

Anche per i drammi in musica era scoccata l'ora del ritorno all'ordine. Avevano fatto ormai il loro tempo i "*mostruosi stravolgimenti e stroppiamenti*", come li definì uno dei più autorevoli legislatori d'Arcadia, Giovan Mario Crescimbeni, in virtù dei quali "*buffoni e servi e vilissimi uomini*" venivano mescolati a re ed eroi, in risibili mescolanze senza capo né coda poetici.

A rimettere ordine furono due poeti eminenti, prima Apostolo Zeno, poi Pietro Metastasio. Il successo riscosso dai loro libretti sottolineò la necessità e il tempismo dei loro interventi riformatori. Contro l'usanza precedente, i libretti di Zeno, e più ancora quelli di Metastasio, ebbero lunga vita e furono messi in musica (integralmente o rimaneggiati) da decine di musicisti, a testimonianza del favore con il quale li avevano accolti i compositori, gli impresari, il pubblico.

Il veneziano **Apostolo Zeno** (1668-1750) scrisse il suo primo libretto nel 1695. Riscosse grande successo, per cui fu subito richiesto come prezioso collaboratore dagli impresari e operisti della sua città. Nel 1718 fu invitato a Vienna come *poeta cesareo* (poeta di corte), carica che conservò per dieci anni e nella quale fu poi sostituito dal Metastasio.

Scrisse 35 libretti d'opera, 16 dei quali in collaborazione con Pietro Pariati, e 17 libretti di oratori.

Zeno restituì al melodramma autonomia drammatica, riportando logica nell'azione teatrale e disciplinandone lo svolgimento. Sopprime le scene comiche e reintrodusse con moderazione i cori. Diede regolarità alla forma: le scene si sviluppavano con lunghi recitativi di endecasillabi e settenari sciolti ed erano concluse dalle arie, brevi strofe in cui si combinavano versi più brevi e variati, legati da rime.

Il melodramma di Zeno, scrisse Carlo Calcaterra, *“fu un melodramma razionale, preparato con studio, cioè con mente di esperto filologo e con vagliata conoscenza delle fonti storiche e letterarie”*.

Gli intrecci teatrali dei libretti di Zeno, svolti sullo sfondo della storia antica o della mitologia eroica, erano permeati di un forte senso morale che egli derivò soprattutto dalle tragedie francesi di Pierre Corneille. Riteneva che i drammi dovessero avere una funzione educativa e civile, e perciò elogiava la virtù, esaltava l'obbedienza alla legge, convinceva alla rinuncia del diletto personale.

Ritenuto il più eletto poeta di teatro musicale di tutti i secoli, **Pietro Metastasio** (1698-1782) raccolse tra i contemporanei ammirazione e onori quanti ne toccarono a pochi letterati italiani.

Nato a Roma, precoce verseggiatore, discepolo del Gravina, iniziò a Napoli l'attività di poeta. *Didone abbandonata*, il suo primo libretto, per la musica di D. Sarro, riscosse (1724) un tale successo che fece di lui, rapidamente, il primo poeta melodrammatico d'Italia.

Nel 1730 fu invitato alla corte degli Asburgo come *poeta cesareo* e nella Vienna di Carlo VI e di Maria Teresa trascorse la restante parte della sua vita operosa e feconda.

Scrisse 27 drammi per musica, 8 “azioni sacre” (oratori), oltre a un numero cospicuo di feste e azioni teatrali e di cantate da eseguire nelle ricorrenze celebrative dei reali personaggi.

Non solo il pubblico amava la semplicità fluente ed elegante dei suoi versi; ancor di più lo apprezzavano gli operisti per le qualità melodrammatiche dei suoi libretti. Non si spiegherebbe altrimenti come i suoi 27 drammi abbiano

avuto più di 800 versioni operistiche. *Alessandro nelle Indie*, *Artaserse*, *Adriano in Siria*, *L'Olimpiade*, *La clemenza di Tito*, *Attilio Regolo* eccetera sono titoli di drammi metastasiani che compaiono nella produzione di molti operisti del secolo, fino a Cimarosa e Mozart. Hasse li musicò tutti meno uno. A quasi un secolo di distanza, nella produzione vocale da camera di Rossini, di Bellini, di Donizetti erano ancora presenti le arie e le canzonette di Metastasio.

Metastasio perfezionò gli interventi di Zeno volti a razionalizzare la struttura drammatica dell'opera e definì il modello che l'opera seria italiana avrebbe seguito per gran parte del secolo. Attraverso la poesia, egli influì sulle scelte musicali di fondo.

Sotto l'aspetto della forma i suoi drammi sono tutti in 3 atti, con scene composte da lunghi recitativi conclusi da arie di pochi versi. Pochi i duetti, scarsi i cori. Le vicende teatrali sono svolte da pochi personaggi, quasi sempre sei; fra essi intercorrono i rapporti di attrazione o di rifiuto che muovono i meccanismi dell'azione e i sentimenti.

I recitativi, che costituiscono la parte maggiore dei drammi, erano condotti con spirito di chiarezza, erano logici e razionanti e il pubblico gradiva la sua limpida e umana poesia. Poesia che, nelle strofe in cui si condensava il sentimento affidato alle arie, si esprimeva volentieri in sentenziosi giudizi morali:

“Tardi s'avvede / d'un tradimento / chi mai di fede / mancar non sa. // Un cor verace, / pieno d'onore, / non è portento, / se ogni altro core / crede incapace / di fedeltà”. (La clemenza di Tito, atto III).

Tutta la drammaturgia metastasiana svolge un unico tema: il contrasto fra il sentimento e la ragione, tra la passione e il giudizio, tra il sentimento e il dovere, tra l'istinto e la ragione. È un imperativo morale, dunque, che muove il pensiero teatrale di Metastasio. Questo poeta, che ebbe assai vivo il senso del suo tempo e ne aveva assorbito la psicologia collettiva, era ben consapevole del compito che egli doveva svolgere in quella società: conciliare il dissidio fra quelle che Luigi Russo definì le “*pretese eroiche*” e la “*realtà idillica*”. Quale fosse il messaggio consolatorio che Metastasio affidava alla sua poesia drammatica lo aveva già capito un suo contemporaneo, Stefano Arteaga, il maggior trattatista nel Settecento del teatro musicale italiano:

“L'immaginazione dell'uomo virtuoso, attediata dall'aspetto del vizio trionfante, stanca di vagare per un mondo dove altro non s'offre al suo sguardo che oppressori e oppressi, ... annoiata insomma dal commercio dell'uomo, quale lo ritrova comunemente o debole o maligno o piccolo o brutale, va per consolarsi agli scritti di questo amabile poeta come ad un mondo immaginario, che lo ristorerà dalla noia sofferta nel vero”.

Le storie letterarie e quelle del teatro drammatico trascurano persino di citare i contributi che **Carlo Goldoni** (Venezia 1707 - Parigi 1793) fornì all'opera in qualità di librettista.

Contributi copiosi e importanti. Certamente modesto è il valore dei libretti di 14 intermezzi e di 6 opere serie, anteriori al 1745 e testimonianze del suo appren-

distato. Ben altro rilievo invece hanno i 56 libretti di opere comiche e “farsette”, la maggior parte dei quali fu scritta durante quel fervoroso quindicennio (1748-1763) nel quale si sviluppò la stagione creativa del teatro comico goldoniano.

Quella intensa stagione ebbe un non pallido riflesso sulla sua produzione librettistica, assai gradita dagli operisti contemporanei.

Rapporti continuati ebbe Goldoni con il conterraneo Baldassarre Galuppi (vedi più avanti), il quale ne mise in musica 20 libretti. Tra i più importanti:

L'Arcadia in Brenta, *Il mondo alla roversa*, *Il mondo della luna* (messo in musica anche da Piccinni, Paisiello, Haydn), *Il filosofo di campagna*, *Le pescatrici*, *Le donne di governo*. Il suo libretto più noto è quello di *Cecchina, la buona figliola*, scritto per Piccinni.

I libretti d'opera di Goldoni sono sulla stessa linea delle sue commedie, per quanto riguarda l'invenzione delle vicende, la dignità del tono, la coerenza della forma – anche se qualche volta una versificazione non sorvegliata e sciattezze linguistiche rivelano la fretta della stesura (Goldoni si vantava di non impiegare mai più di quattro giorni a scrivere un dramma per musica). Lo spirito della “riforma” teatrale goldoniana è entrato anche nei suoi libretti: i personaggi sono naturalmente caratterizzati, l'azione si sviluppa con coerenza; in modo logico e senza scompensi sono operati il passaggio dalle parti recitative alle arie e ai pezzi d'insieme, e i trapassi dall'elemento serio a quello comico e viceversa.

TRA IL XVII E IL XVIII SECOLO: ALESSANDRO SCARLATTI

Alessandro Scarlatti trattò tutti i generi della musica vocale, sacra e profana, senza trascurare la musica strumentale. La sua importanza storica è definita dal collocarsi nel punto di separazione tra l'opera veneziana del XVII e l'opera seria del XVIII secolo.

Non è importante stabilire se egli sia stato o no il caposcuola dello stile operistico napoletano. Di fatto, con la copiosa produzione di opere che si scaglionano nei 40 anni a cavallo tra il Sei e il Settecento, egli fissò gli elementi e i caratteri dell'architettura musicale che sarebbe servita da modello agli operisti di almeno due generazioni. Inoltre, con le numerose opere composte per Napoli e per la cui esecuzione radunò i migliori cantanti disponibili, egli portò questa città a dividere, con Venezia, il ruolo di capitale dell'opera.

La vita

Nato nel 1660 a Palermo da una famiglia di musicisti, svolse la maggior parte della sua attività artistica a Napoli e Roma. A Roma era arrivato a 12 anni per compiere gli studi musicali e qui, non ancora ventenne, compose la prima opera, *Gli equivoci nel sembiante* (1679); il successo ottenuto gli valse la protezione di Cristina di Svezia e la nomina a suo maestro di cappella. (La figlia di Gustavo Adolfo, convertita al cristianesimo e trasferitasi in Italia, animò con il suo vivace ingegno la vita culturale romana. Nel suo palazzo alla Lungara fondò l'Accademia Clementina e raccolse un gruppo di letterati e intellettuali che anticipò il movimento poetico dell'*Arcadia*.)

Nel 1684 si trasferì a Napoli. Fu nominato maestro della cappella reale, ma si fece apprezzare soprattutto per le opere che componeva a getto rapidissimo: 35 in 18 anni.

Motivi vari di insoddisfazione lo indussero nel 1702 a lasciare Napoli, portando con sé il figlio Domenico. Dopo un breve soggiorno a Firenze presso Ferdinando III de' Medici, riprese la strada di Roma, dove la protezione del cardinal Ottoboni gli fece anche ottenere il posto di maestro di cappella in S. Maria Maggiore. La vita musicale romana era in quegli anni particolarmente felice: vi operavano Corelli e Pasquini e vi soggiornò il giovane Händel. Scarlatti si dedicò soprattutto alla composizione di musiche sacre, di oratori e di cantate da camera.

Nel 1707 Napoli passò dalle mani degli spagnoli a quelle degli austriaci. Nuovo vicerè fu nominato il cardinale Vincenzo Grimani, della celebre famiglia patrizia veneziana proprietaria del teatro di S. Giovanni Grisostomo, il quale si dilettava anche di scrivere libretti d'opera. Il Grimani lo convinse a ritornare a Napoli e riprendere il suo posto di maestro di cappella reale. A Napoli trascorse il resto della sua vita, se si eccettuano periodici soggiorni a Roma, soprattutto per allestire nuove opere al teatro Capranica.

Morì a Napoli nel 1725.

Furono suoi allievi il figlio Domenico e J.A. Hasse.

L'opera

Nella copiosissima produzione di Alessandro Scarlatti il primo posto spetta alle opere, anche perché fu l'attività di compositore teatrale quella che assorbì tanta parte del suo ingegno creativo.

Nella *Prefazione* del libretto dell'ultima sua opera, *La Griselda* (Roma 1721), Scarlatti scriveva con orgoglio che essa era la sua centoquattordicesima opera. Questo alto numero può essere accettato con la precisazione che comprende anche i rifacimenti e le rielaborazioni. Il catalogo delle sue opere tetrali, curato da Giancarlo Rostirolla, riporta i titoli di 66 opere nuove, ma solo di 34 è stata conservata la musica completa.

Di esse, 45 furono rappresentate per la prima volta a Napoli, 14 a Roma, 5 a Pratolino (presso Firenze, nella villa dei Medici nella quale il principe Ferdinando aveva fatto costruire un teatro), 2 a Venezia. Molte furono poi rappresentate anche in altre città.

Tra le più importanti si citano: *Gli equivoci nel sembiante*, 1679; *La Statira*, su libretto del cardinal Ottoboni, 1790; *L'Eraclea*, 1700; *Il Mitridate Eupatore*, 1707; *Il Tigrane*, 1715; *Il trionfo dell'onore*, una delle prime commedie in musica, 1718; *La Griselda*, 1721.

Alessandro Scarlatti non fu, come si è a lungo ritenuto, l'inventore dell'aria con il *da capo*, né dei *recitativi accompagnati*, che già esistevano. Ma fu suo indiscutibile merito aver intuito il grande partito che se ne poteva trarre nell'economia dello spettacolo operistico. Curò perciò l'espansione formale delle arie con il *da capo*, ottenuta anche con reiterate ripetizioni delle frasi e delle parole del testo, e ne generalizzò l'uso. Comprese l'efficacia drammatica che potevano avere i recitativi accompagnati e un maggiore impiego dell'orchestra nell'accompagnamento delle arie.

Scarlatti lasciò anche una copiosa produzione in altri generi vocali e strumentali:

26 serenate e cantate, composte per occasioni celebrative e festive a Napoli e a Roma;

811 cantate a 1 e a 2 voci con basso continuo, di cui 80 anche con strumenti;

7 oratori in latino (destinati all'oratorio romano del SS. Crocifisso), e 38 oratori in italiano, composti in prevalenza per Roma;

13 messe o parti di messe, alcune con strumenti;

72 mottetti, salmi, inni e composizioni sacre varie

musica strumentale:

12 sinfonie di concerto grosso, 1715; 7 sonate per flauto e archi, 1725; concerti e sonate;

toccate varie e altre composizioni per strumenti a tastiera.

La personalità

Attraverso la lunga attività artistica, Alessandro Scarlatti venne gradualmente consolidando un tipo di composizione vocale che influenzò i suoi contemporanei e definì l'ordinamento formale e le scelte espressive che avrebbero orientato la musica napoletana, italiana ed italianeggiante per diverse generazioni.

Egli non riserbò solo all'opera la tipologia dell'opera vocale da lui messa a punto, ma la estese alle cantate, agli oratori, alle composizioni sacre.

Uno dei meriti maggiori di Scarlatti è di aver meglio equilibrato il rapporto tra i recitativi e le arie, attraverso l'espansione dell'aria con il da capo (ABA). Scarlatti accrebbe anche, in confronto agli usi nelle opere veneziane del tardo Seicento, il ruolo e l'importanza dell'apporto orchestrale. Erano gli anni nei quali Corelli, Torelli e altri definivano l'organizzazione dell'orchestra basata sugli strumenti ad arco, con la possibile aggregazione di alcuni strumenti a fiato, e delle prime forme di musica orchestrale, il concerto grosso e il concerto solista. Compresse l'importanza di una più adeguata collaborazione strumentale al dramma cantato, e all'orchestra affidò sia la sinfonia d'introduzione, alla quale diede una forma che rimase costante fino a Gluck, sia l'accompagnamento delle arie, che in precedenza era limitato in buona parte al basso continuo.

Attraverso i decenni la sua produzione si arricchì nella sostanza musicale: il respiro delle melodie e il loro fraseggio, l'articolazione ritmica, la sapienza armonica, l'impiego degli strumenti. Mostrò sempre attenzione vivace per l'ideazione e la resa drammatico-espressiva, un interesse che mancò invece a molti compositori italiani dei decenni seguenti.

L'OPERA SERIA E L'OPERA BUFFA

Le opere del Seicento appartenevano alla categoria delle "opere serie", quale ne fosse l'argomento: pastorale, mitologico o storico. Ma tra i ruoli secondari non mancavano nè personaggi genericamente qualificati comici (balie, vecchi

servi, confidenti, buffoni, damigelle), nè scene buffe che risentivano l'influenza della commedia dell'arte.

I librettisti del Settecento, a cominciare da Apostolo Zeno, mirando alla restaurazione di un ordine letterario di impronta classica, espunsero dall'opera seria ogni elemento spurio e non coerente con la dignità dell'argomento drammatico. Gli operisti e il pubblico mostrarono di gradire queste innovazioni e la riconquistata unità stilistica dei drammi in musica.

Il "comico" trovò spazio in nuovi componimenti di teatro musicale che genericamente chiamiamo "opere buffe". Nacquero nei primi anni del Settecento, si affermarono in modi autonomi, acquistarono un pubblico sempre più largo e alla fine del secolo avevano quasi soppiantato l'opera seria nel favore degli spettatori.

L'OPERA SERIA

L'antitesi *opera seria-opera comica* appartiene alla cultura storiografica moderna. Per gli operisti e per il pubblico italiano ed europeo, fino alla metà del secolo XVIII, l'opera in musica era solo l'opera seria.

Si ritiene oggi che l'opera seria rispecchiasse le idealità, i valori della società settecentesca, la quale, come scrisse perentoriamente Luigi Russo, "*era caratterizzata da due concetti opposti: il vuoto intimo e la pompa esteriore*".

È bene chiarire. Le vicende svolte nelle opere in musica erano governate da intenti e norme morali. Si parlava, anche troppo, di virtù e, prima fra tutte, dell'eroismo (che era la qualità ideale vagheggiata per i principi). Proseguiva il Russo:

"La società settecentesca si credeva sensibilissima all'eroismo. Era sensibile davvero all'eroismo, ma arcadicamente, idillicamente; dei bei e grandi ideali non aveva l'aspra ansia, ma il riposato desiderio ... l'eroismo è come una categoria ideale. È l'eroismo astratto, fuori degli individui; e appunto perché astratto è convenzionale, e di una convenzionalità tutta settecentesca".

Nei drammi per musica questo eroismo e le altre virtù apprezzate nei personaggi si risolvevano nei ragionamenti e dialoghi intrecciati nei *recitativi* e nelle effusioni liriche gorgheggiate nelle *arie*.

La grande fortuna dell'opera seria settecentesca si spiega con il suo essere lo specchio fedele della società del tempo. Essa obbediva a precise tipologie che si possono sommariamente elencare come segue:

- l'opera seria era cosmopolita e internazionale;
- era eseguita nei teatri di corte o comunque nei teatri più importanti e capaci, con la collaborazione di masse artistiche (orchestre, scenotecnici ecc.) numerose e qualificate;

- le opere erano sempre in 3 atti. Gli argomenti erano solenni ed eroici, a volte tragici, ma sempre risolti nel “lieto fine”. I personaggi erano tratti dalla storia o dalla mitologia e si esprimevano in una lingua italiana stilisticamente corretta;
- l’esecuzione vocale era affidata ai cantanti più celebrati, soprattutto voci acute: evirati, soprani, tenori, dei quali si apprezzava in particolare il virtuosismo;
- musicalmente prevaleva uno stile elaborato, che si affermava soprattutto nelle arie. Esse applicavano la forma con il da-capo ed esibivano uno stile vocale fiorito;
- i libretti erano scritti da letterati e poeti italiani di fama, alcuni illustri (Zeno e Metastasio), altri di esperto mestiere, sviluppato in anni di ininterrotta collaborazione con i teatri.

Meritano un breve cenno a parte due tipi particolari di opere serie: il *pasticcio* e l'*azione o festa teatrale*.

Il *pasticcio* era un’opera seria, su libretto originale, ma con arie di vari autori.

C’erano due tipi di pasticci. Uno era costituito da musiche originali di più operisti. Esempio: *Tito Manlio*, rappresentato a Roma nel 1720, libretto di M. Noris, musica di G. Boni (primo atto), G. Giorgi (secondo atto), A. Vivaldi (terzo atto).

L’altro era un centone di arie di opere di vari autori, già note e scritte per altre opere. Esempio: *Partenope*, Venezia 1737, un pasticcio confezionato da Vivaldi con musiche di almeno altri 5 compositori, tra i quali Händel.

Le *azioni o feste teatrali* sono opere di ridotte proporzioni, di argomento solitamente mitologico, ma con finalità encomiastiche o celebrative, composte in ricorrenze particolari della vita di un principe e dei suoi familiari, soprattutto compleanni, nascite, onomastici.

Metastasio scrisse i libretti di una quarantina di azioni teatrali per la corte di Vienna. Esse furono messe in musica da vari compositori ed eseguite anche in altre corti.

L’OPERA BUFFA

“*Opera comica*” è un termine estraneo al gergo teatrale settecentesco, coniato da musicologi nell’Ottocento e di uso assai diffuso anche nel Novecento.

Indagandone i contenuti, Andrea Della Corte propose di intendere l’“opera comica” nel significato di “*opera non tragica*”. Il termine compendia infatti le diverse denominazioni dei vari generi “melodrammatici non seri” che fiorirono durante il secolo XVIII: intermezzi, opere buffe, drammi giocosi, o comici, o semiseri, o eroicomici, commedie per musica, farse eccetera.

Una delle forme più singolari e originali fu l'*intermezzo*. Di ridotte dimensioni, era diviso in due parti che si eseguivano durante gli intervalli tra il primo e il secondo, e tra il secondo e il terzo atto di un'opera seria. Gli intermezzi rappresentavano vicende esili, liete, quotidiane. I personaggi, di solito due o tre (voci di soprano e basso) erano borghesi e popolani fotografati nella vita di ogni giorno. Accompagnava un piccolo complesso d'archi, più il clavicembalo.

I primi intermezzi fecero la loro comparsa nei teatri di Napoli e di Venezia all'inizio del secolo, ed erano di fattura modesta, quando non grossolana. Il capolavoro del genere fu *La serva padrona* di Pergolesi, intermezzi dell'opera seria *Il prigioniero superbo* dello stesso (Napoli 1733).

Anche l'opera buffa, come l'opera seria, soprattutto nei primi decenni, obbediva a precise tipologie, tra cui:

- era un prodotto tipicamente italiano, spesso regionale (napoletano principalmente);
- era eseguita in teatri piccoli o modesti, di limitate strutture sceniche, e con un numero ristretto di collaboratori artistici;
- il numero degli atti poteva variare da due a tre. Le vicende erano ispirate alla vita quotidiana, i personaggi appartenevano ai ceti medi e inferiori. Alcuni si caratterizzavano per l'impiego del dialetto, specialmente il napoletano;
- gli interpreti erano a volte attori (Giuseppe Imer e i comici della sua *troupe*, che misero scena intermezzi su testi goldoniani, non conoscevano una nota di musica); più spesso cantanti (soprani e bassi soprattutto) che erano anche bravi attori ed esperti nella recitazione e nel canto espressivo;
- l'attenta descrizione degli ambienti e dei costumi borghesi si rispecchiava nella scorrevolezza dello stile, nella mescolanza delle forme, in una vocalità espressiva e cantabile più che di agilità;
- i primi librettisti furono oscuri letterati e modesti versificatori. Più avanti se ne occuparono anche commediografi di livello. Il contributo di Carlo Goldoni alla maturazione teatrale dell'opera buffa fu fondamentale.

L'opera buffa salì a poco a poco nella considerazione del pubblico e a partire dalla seconda metà del secolo raccolse favori crescenti. Il movimento di pensiero che in Francia metteva capo agli enciclopedisti apprezzò molto i caratteri di naturalezza e di semplicità dell'opera buffa italiana, in contrapposizione alla statica, geometrica e fastosa teatralità dell'opera seria italiana e francese.

Nella seconda metà del secolo alcuni compositori, quando affrontavano opere buffe, erano attenti a cogliere lo spirito dei tempi nuovi, le trasformazioni del gusto di cui erano portatori commedie e romanzi stampati in Francia e in Inghilterra.

Al successo della *Cecchina* (1760) picciniana contribuì non poco il libretto di Goldoni, che aveva modellato l'eroina e la vicenda sulla *Pamela* dell'inglese Richardson; e Paisiello e Mozart furono sollecitati nel derivare dalla prima e dalla seconda "giornata" della controversa trilogia di Caron de Beaumarchais rispettivamente *Il barbiere di Siviglia* (1782) e *Le nozze di Figaro* (1786).

Nelle opere sentimentali e semiserie degli ultimi decenni del secolo accadeva che i compositori inglobassero personaggi, formule e moduli stilistici tipici dell'opera seria.

STRUTTURA E FORME

Tutte le opere incominciavano con una *sinfonia*. Ad essa seguivano i *recitativi* (nei quali si svolgevano i dialoghi fra i vari personaggi), i quali si alternavano alle *arie* (nelle quali i personaggi sfoggiavano la loro bravura virtuosistica ed espressiva).

I *pezzi d'insieme*, graditi nel genere comico, passarono poi anche nelle opere serie. Nei teatri italiani l'impiego dei *cori* era raro. All'esecuzione del brano finale dell'opera partecipavano tutti i personaggi.

Per dare un'idea più precisa dell'organizzazione musicale delle vicende sviluppate nelle opere del secolo XVIII può essere utile la sintetica descrizione di un'opera seria della prima metà del secolo (*Griselda* di Vivaldi) e di un'opera buffa della seconda metà (*Il matrimonio segreto* di Cimarosa).

Griselda, opera seria in 3 atti, libretto di Apostolo Zeno, musica di Antonio Vivaldi, rappresentata a Venezia, teatro San Samuele, nel 1735.

I personaggi sono 6, tutti affidati a voci acute (evirati e donne).

Nel primo atto si alternano ai recitativi 7 arie (*Griselda* ne canta 2); nel secondo atto, oltre a 6 arie (una per personaggio), c'è un terzetto conclusivo; nel terzo atto le arie sono 5 e l'opera termina con un "coro" all'unisono cantato da tutti i personaggi. L'orchestra è formata da archi più il clavicembalo per il basso continuo.

Il matrimonio segreto, dramma giocoso in due atti, libretto di Giovanni Bertati, musica di Domenico Cimarosa, fu rappresentato a Vienna, Teatro di corte, nel 1792.

I personaggi sono sei: 3 voci femminili (2 soprani, mezzosoprano) e 3 maschili (tenore, baritono, basso comico).

Le parti in recitativo si alternano anche qui ai brani cantati. Ma, a differenza della *Griselda*, le arie sono solo una per personaggio e sono distribuite 3 nel primo e 3 nel secondo atto. Sono invece numerosi i pezzi d'insieme, che raggruppano in varie combinazioni i personaggi e le loro voci: 5 duetti, 3 terzetti, un quartetto (1° atto) e un quintetto (2° atto). Nei due finali d'atto cantano tutti i personaggi.

L'organico è quello dell'orchestra di Haydn e di Mozart del tempo: archi più i fiati a due fino alle trombe, timpani; clavicembalo per il basso continuo.

L'unico brano interamente strumentale era la *sinfonia* d'introduzione, articolata in tre parti: di solito un allegro, un adagio o andante, un allegro o presto. È di solito conosciuta come "sinfonia scarlattiana", perché fu il compositore palermitano a generalizzarne l'impiego.

La vicenda si sviluppava nei dialoghi fra i personaggi, esposti nei *recitativi*. Il recitativo era una declamazione intonata; i testi che le erano sottoposti si svolgevano senza ripetizioni di parole né indugi, ma con la necessaria libertà ritmica richiesta dal periodare. Il tipo comunemente più impiegato era il

recitativo semplice, solitamente chiamato *recitativo secco*; era sostenuto solo dagli accordi del clavicembalo che realizzavano le armonie del basso continuo. Il recitativo semplice scomparve gradualmente dalle opere dopo i primi decenni del secolo XIX.

Di uso meno frequente era il *recitativo accompagnato* o *obbligato*, nel quale le voci erano sostenute dall'orchestra, principalmente gli archi. I recitativi accompagnati erano introdotti nelle scene nelle quali era necessario sottolineare situazioni di più intensa emozione. Lo sfruttamento delle potenzialità drammatiche dei recitativi accompagnati aumentò nel corso del secolo.

Le *arie* costituivano i momenti di maggiore impegno compositivo, e su di esse si riversava l'attenzione degli spettatori. Sotto l'aspetto drammatico, ogni aria era la fase di espansione lirica della situazione sentimentale nella quale si trovava il personaggio che la intonava al termine del recitativo precedente. Ma essa era, nello stesso tempo, l'occasione offerta ai cantanti per sfoggiare le possibilità virtuosistiche ed espressive della loro voce.

La forma che meglio rispondeva a queste esigenze era l'aria chiamata "*con il da capo*", il cui impiego fu generalizzato da Alessandro Scarlatti. L'aria con il da capo si basava su due episodi musicali (A e B) eseguiti senza interruzione, cui seguiva la ripresa variata del primo episodio (A'). Essa assecondava due aspetti fondamentali dell'estetica operistica settecentesca: l'articolazione dell'aria in due aree espressive distinte e differenti (A e B), e un adeguato spazio alle *colorature*, affidate all'improvvisazione estemporanea dei cantanti (A').

L'aria con il da capo dominò nelle opere, nelle cantate e negli oratori del Settecento. Non furono le critiche di Gluck – che ne aveva messo in rilievo lo schematismo psicologico e l'artificiosità drammatica – a decretarne il declino al finire del secolo che accompagnò il tramonto dell'opera seria.

Intanto si erano affermate altre forme, soprattutto nel genere comico. Tra esse l'*aria bipartita* o doppia: prima parte in tempo lento o moderato, seconda parte di andamento mosso. In questa e in altre forme vocali, per esempio l'*aria semplice*, permase intatto lo spirito che l'aria tripartita aveva affermato e che consisteva nella mescolanza di intenzioni espressive e di accurata scrittura vocale.

L'esigenza di maggior varietà di situazioni sceniche, di contrasti psicologici meno netti e più sfumati, di una tipizzazione dei personaggi più differenziata favorì l'introduzione di brani cantati che coinvolgevano due o più personaggi, in base alle situazioni sceniche che si venivano proponendo. Nacquero così i *pezzi d'insieme*: duetti, terzetti, quartetti ecc. Essi ebbero fortuna inizialmente nell'opera buffa, ma passarono presto anche nelle opere serie.

Tra i pezzi d'insieme avevano particolare importanza i *finali*, di atto e di opera, che nella seconda metà del secolo furono non di rado ampiamente sviluppati. Era nei finali che gli aggrovigliati fili dell'intreccio venivano tirati per portare la vicenda ad una soddisfacente conclusione.

Un ruolo importante era affidato all'*orchestra*, la quale nell'opera settecentesca suonava da cima a fondo, dalla sinfonia al finale ultimo, astenendosi solo nei recitativi semplici realizzati dal cembalo.

La formazione dell'orchestra teatrale non era diversa da quella della contemporanea orchestra da concerto. Al principio del Settecento era formata dai soli archi, con possibili interventi di strumenti a fiato (flauti, oboi, fagotti, corni, ma raramente insieme), ma alla fine del secolo l'organico era sovente quello dell'orchestra classica.

La scrittura orchestrale non era certo tale da soverchiare le voci, ma non era neppure limitata a funzioni di accompagnamento. Alcuni maestri le affidavano una condotta autonoma, coadiuvante delle funzioni espressive che si svolgevano sulla scena.

L'OPERA A NAPOLI

Prima di Scarlatti

L'opera in musica "all'uso di Venezia" fu introdotta a Napoli a metà del secolo XVII. Il vicerè spagnolo conte d'Ōñate fece venire da Roma una compagnia nomade di cantanti, i Febi Armonici (o Febiarmonici) i quali nell'anno 1650, in un padiglione attiguo al Palazzo reale, presentarono l'opera *Didone* di Cavalli, alla quale l'anno dopo seguì *L'Incoronazione di Poppea* di Monteverdi.

Nel 1654 fu aperto al pubblico il teatro di S. Bartolomeo, ma l'interesse e la sorveglianza dei vicerè che si succedevano per l'opera in musica furono sempre vivi, e per diversi decenni molte opere, prima di passare al S. Bartolomeo, furono allestite nel Palazzo reale.

Durante il periodo che precedette l'arrivo di Alessandro Scarlatti, a Napoli si eseguivano unicamente opere del repertorio veneziano. Esse erano spesso rimaneggiate secondo le esigenze locali, e nel lavoro di adattamento si segnalò il napoletano Francesco Cirillo, che era anche uno dei tenori della *troupe* dei Febiarmonici.

Il primo operista napoletano fu Francesco Provenzale (1627 ca.-1707), musicista di solida formazione tradizionale. Egli rimaneggiò alcune opere veneziane e ne compose alcune. Ce ne rimangono due: *Il schiavo di sua moglie* e *Stellidaura vendicata*. Oltre alla conoscenza del teatro monteverdiano, esse rivelano il gusto per il patetico e una vivacità comica di stampo popolare che si esprime nella caratterizzazione di tipi e macchiette.

I Conservatori

Intanto i "quadri" della futura opera napoletana, e segnatamente dei compositori e dei cantanti, si andavano formando in quattro orfanotrofi che, secondo l'uso locale, erano chiamati *Conservatori*.

I Conservatori napoletani – alcuni dei quali portavano nomi suggestivi: dei Poveri di Gesù Cristo, della Pietà dei Turchini, di S. Maria di Loreto e di S. Onofrio – furono le prime istituzioni pubbliche in Europa destinate alla formazione professionale dei musicisti.

Erano nati durante il secolo XVI come istituzioni caritative assistenziali, con il nobile proposito di raccogliere e assistere l'infanzia abbandonata e gli orfani. Per integrare le entrate della beneficenza pubblica e privata, i "figliuoli" ospitati nei Conservatori partecipavano alle cerimonie di culto cantate nelle chiese cittadine, e queste prestazioni resero necessario fornir loro una non rudimentale educazione nel canto e nella musica.

Ciò indusse a istituire, tra il 1620 e il 1650, all'interno dei Conservatori, delle vere scuole di musica le quali a poco a poco assunsero una definita fisionomia didattica. Si insegnavano il canto, gli strumenti a fiato e ad arco, il clavicembalo e il contrappunto.

La rapida crescita e affermazione di quella che fu chiamata la *scuola napoletana* ha il suo punto di forza nell'azione benemerita svolta nei quattro Conservatori e nell'impegno che, soprattutto dall'inizio del Settecento, vi profusero i maestri che vi erano designati: tutti napoletani e di solida preparazione, alcuni di vivo ingegno.

Il caposcuola, quanto meno nel significato scolastico, fu **Francesco Durante** (Fratamaggiore presso Napoli, 1684-Napoli, 1755) che dal 1710 alla morte fu maestro a S. Onofrio, ai Poveri di Gesù Cristo e a S. Maria di Loreto.

Lasciò una produzione copiosa di musiche religiose e di composizioni strumentali, per cembalo e per orchestra. Non scrisse opere, ma furono suoi allievi alcuni dei maggiori operisti: Pergolesi, Jommelli, Traetta, Piccinni, Paisiello, Sacchini.

Altri musicisti insigni, Porpora, Feo, Vinci, Leo, e più avanti Tritto e Fenaroli furono, per periodi più o meno lunghi, maestri in uno o più Conservatori.

Grazie al valore e all'impegno di questi maestri, la fama dei Conservatori napoletani si diffuse anche fuori d'Italia, attirando giovani studenti da altre regioni del Regno di Napoli e italiane.

Durante il Settecento

Per effetto delle Guerre di successione che nella prima metà del secolo XVIII sconvolsero l'Europa, Napoli cambiò più volte le dinastie regnanti.

Dopo un secolo e mezzo di dominio spagnolo, nel 1707 Napoli e il suo territorio furono annessi all'Austria, e i trattati di Utrecht e di Rastadt (1713-14) sancirono il passaggio. Ma il governo austriaco non durò a lungo, e alla pace di Vienna (1735) Napoli e la Sicilia vennero assegnate allo spagnolo Carlo VII, già duca di Parma e Piacenza. Nel 1759 egli fu incoronato re di Spagna, con il nome di Carlo III; Napoli e la Sicilia divennero allora indipendenti e fu proclamato re il figlio di Carlo, Ferdinando di Borbone.

Le alterne vicende politiche non ebbero effetti negativi sulla crescita dell'opera napoletana, che proprio dalla prima metà del secolo avviò la sua espansione.

Il ruolo importante acquistato dal teatro in musica è palesato dalla costruzione di una nuova sede teatrale, destinata a ospitare le opere serie, sostituendo il vetusto S. Bartolomeo. Il nuovo teatro, inaugurato nel 1737, prese il

nome di S. Carlo in omaggio al sovrano. Con i suoi sei ordini di palchi e l'ampia platea, era il teatro più vasto esistente.

Un fatto importante fu la composizione e rappresentazione di opere buffe, alcune in dialetto napoletano, a partire dall'inizio del secolo.

All'opera buffa si dedicarono all'inizio musicisti di modesta levatura; la sua affermazione richiamò l'interesse di musicisti di maggior ingegno e da quel momento la fortuna del genere fu assicurata. Le sedi teatrali napoletane che ospitavano opere buffe erano diverse da quelle dell'opera seria. Fu dapprima il teatro dei Fiorentini al quale si aggiunsero nel 1724 il teatro Nuovo e nel 1779 il teatro Del Fondo.

I primi musicisti napoletani che si affermarono dopo Alessandro Scarlatti furono Feo, Porpora, Vinci e Leo.

Francesco Feo (Napoli 1691-1761), allievo di N. Fago, insegnò nei Conservatori di S. Onofrio e dei Poveri di Gesù Cristo. Lasciò una ventina di opere, rappresentate a Napoli prima del 1740, anno dal quale si dedicò solo alla musica sacra.

Il nome di **Nicola Antonio Porpora** (Napoli 1686-1768), allievo del Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo, è legato principalmente alla fama che egli acquistò come maestro di canto di alcuni dei più celebri "*musici*" (Farinelli, Caffarelli, Senesino) e di note "*virtuose*" (Regina Mingotti) del secolo. Esercì l'attività in prevalenza fuori Napoli: a Venezia, a Londra (dove fu antagonista di Händel impresario e compositore di teatro), a Vienna (dove ebbe per qualche tempo al suo servizio il giovane Haydn, anche suo allievo) e in altre città. Scrisse numerose opere, oratori, cantate e musiche strumentali.

Pure al Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo aveva studiato Leonardo Vinci (Strongoli di Calabria, 1690 ca.-Napoli 1730) che fu anche vice-maestro della cappella reale. Si era fatto apprezzare nel 1719 con un'opera buffa in dialetto napoletano alla quale ne seguirono un'altra decina: è ancora ricordata *Le zite n'galera*. Lasciò anche una ventina di opere serie, rappresentate soprattutto a Napoli e a Roma.

Leonardo Leo (S. Vito dei Normanni [Brindisi] 1694-Napoli 1744), discepolo di Provenzale e Fago, trascorse tutta la vita a Napoli, dove fu vice-maestro della cappella reale e insegnante nei vari Conservatori.

Molto apprezzato come compositore di musica da chiesa, scrisse una trentina di opere serie, in prevalenza per Napoli, ma anche per i teatri di Venezia e di altre città italiane. Lasciò anche numerose serenate, oratori (tra cui *La morte di Abele*), composizioni strumentali e opere didattiche.

Di statura artistica assai superiore fu **Giovan Battista Pergolesi**.

Nato a Jesi (Marche) nel 1710, morì nel 1736 nel convento dei Cappuccini di Pozzuoli (Napoli), dove si era ritirato per curare una grave tisi.

Iniziati gli studi nella città natale, li proseguì a Napoli nel Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo, allievo di Durante. Protetto dal principe di Stigliano e dal duca Caracciolo, appena conclusi gli studi ebbe modo di cimentarsi con il teatro. Visse e operò sempre a Napoli, se si esclude una breve parentesi romana.

Il grande successo postumo riscosso a Parigi nel 1752 con l'intermezzo *La serva padrona* sembrò aprire nuove prospettive al teatro musicale: in quella che era allora la città più intellettualmente viva d'Europa il pubblico vi scoprì vivacità e comunicativa, sottigliezze psicologiche sconosciute alle opere serie italiane e francesi. Ne nacque un "caso", e sull'onda dell'entusiasmo generale a Pergolesi fu attribuita la paternità di molte composizioni teatrali, sacre e strumentali. Le ricerche avviate nel 1949 dall'inglese Frank Walker e proseguite da altri musicologi consentirono di svelare molte false attribuzioni pergolesiane e di ridimensionare il catalogo delle sue produzioni autentiche.

Esso comprende principalmente opere di teatro musicale: la commedia musicale *Lo frate 'nnammurato* (Napoli, T. dei Fiorentini, 1732); il dramma serio *Il prigioniero superbo*; tra gli atti erano inserite le due parti dell'intermezzo *La serva padrona* (ivi, T. S. Bartolomeo, 1733); *Adriano in Siria*, su libretto di Metastasio; tra gli atti erano inserite le due parti dell'intermezzo *Livietta e Tracollo* (ivi, T. S. Bartolomeo, 1734); *L'Olimpiade*, libretto del Metastasio (Roma, T. Tor di Nona, 1735); la commedia musicale *Il Flaminio* (Napoli, T. Nuovo, 1735).

Lasciò anche musica sacra: due oratori, antifone, messe, salmi e il famoso *Stabat Mater* per 2 voci femminili e archi, composto poco prima di morire. Nel genere profano, arie e cantate.

I contrasegni originali della musica pergolesiana sono la dolcezza e la malinconia che permeano l'invenzione melodica. La sua personalità appare definita fin dalle prime opere. Rispetto ai contemporanei egli attuò una concentrazione delle forme, una semplificazione della scrittura, la cui trasparenza dava maggior rilievo alla nobiltà dell'espressione melodica. Nel genere buffo mostrò grande maestria nel caratterizzare le varie situazioni, in senso ora realistico, ora ironico, ora sentimentale.

Per tutto il secolo Napoli fu una delle maggiori capitali del teatro in musica, e per merito dei musicisti che si erano formati nei suoi Conservatori l'opera italiana si diffuse in molte parti d'Europa.

Tra gli operisti napoletani delle generazioni che seguirono l'età dei Porpora, Leo e Pergolesi, quelli che acquistarono maggior fama furono Jommelli, Traetta, Piccinni, Paisiello e Cimarosa. Essi svolsero una parte non piccola della carriera lontano dalla città dei loro studi e degli esordi.

Jommelli, Traetta e Piccinni sono ricordati soprattutto perché, in determinate epoche, accolsero esperienze elaborate in ambienti di cultura musicale innovatrice e innestarono nelle consuetudini della tradizione napoletana forme ed atteggiamenti ad essa estranei. Se si escludono pochi titoli, le loro opere sono scomparse dai cartelloni dei nostri teatri, mentre vi fanno non sporadiche presenze alcune opere di Paisiello e di Cimarosa. Ma, al di là dei livelli variamente raggiunti nella scala degli esiti artistici, la produzione operistica di questi musicisti e di molti loro contemporanei meno famosi costituì il nucleo più importante del repertorio serio e buffo dei teatri italiani e stranieri nel secolo XVIII.

Niccolò Jommelli, nato ad Aversa nel 1714, morì a Napoli nel 1774. Allievo dei Conservatori di S. Onofrio e della Pietà dei Turchini, grazie alla protezione del marchese G.B. d'Avalos nel 1737 poté far rappresentare la prima opera, *L'errore amoroso*. Il successo gli aprì le porte dei teatri di Roma, Bologna, Venezia (dove fu anche direttore dell'Ospedale degli Incurabili, 1743-47), Vienna. A Roma nel 1749 fu nominato maestro aggiunto in S. Pietro. Il periodo più fulgido della sua attività fu quello trascorso a Stoccarda, quale maestro di cappella di Karl Eugen duca del Württemberg (1753-69). Visse a Napoli gli ultimi anni.

In gioventù aveva composto parecchi oratori e musica sacra, ma nella sua produzione sono prevalenti le opere serie e comiche (oltre 50), alle quali si aggiungono intermezzi, pastorali e cantate.

Per assecondare il gusto eclettico del duca di Württemberg, Jommelli mescolò insieme la drammaturgia metastasiana e quella francese (*Fetonte*, *Catone in Utica*, *Pelope*). Nelle produzioni operistiche di quel periodo egli immise nella struttura dell'opera italiana cori, brani d'insieme e balli. Poiché disponeva di una eccellente orchestra, diede rilievo alle parti strumentali e curò gli accompagnamenti. In questo e nel successivo periodo egli cercò maggior essenzialità nel trattamento dei recitativi e delle arie.

Tommaso Traetta, pugliese di Bitonto (nato nel 1727), morì a Venezia nel 1779.

Allievo di Porpora e Durante nel Conservatorio di S. Maria di Loreto, si dedicò alla musica sacra e all'opera, e conquistò rapida fama nei teatri di Napoli, Roma, Venezia e città minori.

A Parma, dove era stato chiamato nel 1758 come maestro alla corte del duca Filippo di Borbone, fu stimolante il suo incontro con l'intendente del duca, Du Tillot, il quale, imbevuto di spiriti illuministici, propugnava una riforma dell'opera italiana mediante l'immissione di elementi strutturali derivati dall'opera francese di Rameau.

Nelle opere *Ippolito e Aricia* e *I tindaridi*, sui libretti del poeta di corte Carlo Innocenzo Frugoni, Traetta animò l'azione introducendo brevi cori e danze e irrobustendo i recitativi. I segni del rinnovamento stilistico si fecero più marcati nelle opere che egli compose successivamente per Vienna, soprattutto *Armida* (1761), e *Ifigenia in Tauride* (1763).

Lasciata Parma alla morte del duca Filippo di Borbone (1765), fu attivo a Venezia, Pietroburgo, Londra e ancora a Venezia.

Nato a Bari nel 1728, morto a Passy, alle porte di Parigi, nel 1800, **Niccolò Piccinni** iniziò gli studi con il padre e li completò a Napoli con Leo e Durante.

Esordì in teatro con un'opera buffa, *Le donne dispettose*. A poco più di trent'anni scrisse il suo capolavoro, *La Cecchina o la buona figliola* su libretto di Goldoni, che conseguì un grosso successo al teatro Delle Dame di Roma (1760). Nell'opera si rileva una mescolanza di grazia e di spontaneità, e il ritmo dell'azione si chiarisce attraverso la definizione dei caratteri dei personaggi. La lezione teatrale di Goldoni produsse nella *Cecchina* uno degli esiti più felici.

Nel 1776 Piccinni fu invitato a Parigi e coinvolto in una accesa polemica artistica (*querelle*). Al centro delle discussioni era Gluck, arrivato a Parigi due anni prima con il disegno di imporre la riforma del teatro musicale da lui avviata a Vienna.

Innalzare Piccinni al rango di antagonista del compositore boemo fu un errore dei suoi sostenitori. Di animo mite, incline soprattutto all'opera comica, indotto a scrivere opere serie in una lingua che non era la sua, Piccinni era destinato a soccombere. Se il suo *Roland* ottenne un successo di stima, *Atys* (1780),

Iphigénie en Tauride (1781), *Didon* (1783), che pure contengono nobili pagine, non ressero il confronto con le opere di Gluck.

Scoppiata la Rivoluzione francese, Piccinni perdette il posto a corte e nel 1791 tornò a Napoli. Ma le sue amarezze non erano finite. Fu accusato di giacobinismo e imprigionato in casa per quattro anni. Ritornò a Parigi nel 1798, accolto con entusiasmo, ma morì poco dopo.

La sua vena facile si rivela nell'ampia produzione: oltre 120 opere, buffe e serie, messe, oratori e salmi.

Giovanni Paisiello (Taranto 1740-Napoli 1816) studiò a Napoli nel Conservatorio di S. Onofrio con Durante e Cotumacci. La sua fama d'operista nacque e si consolidò a partire dal 1764 nei teatri dell'Italia settentrionale.

Invitato dalla zarina Caterina II a coprire il posto di maestro di cappella presso la corte russa, soggiornò a Pietroburgo dal 1776 al 1784. Qui fece rappresentare, tra altri lavori, *La serva padrona* (1781, sul libretto che già era servito a Pergolesi) e *Il barbiere di Siviglia* (1782), e scrisse anche musiche strumentali (tra cui 6 concerti per clavicembalo e orchestra). Tornò a Napoli come maestro di cappella e compositore della corte borbonica. A questo periodo risalgono due opere giocose di successo: *La molinara* (1788) e *Nina o sia La pazza per amore* (1789).

Napoleone, che apprezzava la sua musica, nel 1802 lo fece venire a Parigi e questo fatto, dopo la caduta a Waterloo dell'imperatore francese, gli procurò l'ostilità dei napoletani.

Compose un centinaio di opere; oltre a quelle sopra ricordate si citano *Il mondo alla rovescia* (1764) e *Socrate immaginario* (1775).

Nel genere comico e semiserio Paisiello offrì prove di adesione alla verità umana che lo circondava. La spontaneità sentimentale che è il carattere emergente delle sue opere si esprime principalmente nell'invenzione melodica, fluente e piena di grazia.

Di poverissime origini, orfano di padre, **Domenico Cimarosa** (Aversa 1749-Venezia 1801) ottenne un posto gratuito al Conservatorio di S. Maria di Loreto, dove fu allievo di Sacchini e Fenaroli.

Il suo primo importante successo fu *L'italiana in Londra*, rappresentata a Roma nel 1779 e subito ripresa in altre città.

Nel 1787 fu invitato a coprire il posto di maestro di cappella presso la corte di Pietroburgo. Vi rimase tre anni e durante il lungo viaggio di ritorno si fermò anche a Vienna, dove scrisse e fece rappresentare il suo capolavoro: *Il matrimonio segreto* (1792).

Rientrato a Napoli, durante la Repubblica partenopea la composizione di un *Inno repubblicano* gli valse, al ritorno dei Borboni (1799), prima il carcere e poi l'esilio a Venezia.

Come molti suoi contemporanei, Cimarosa fu assai fecondo. Scrisse più di 70 opere, serie (tra cui *Gli Orazi e i Curiazi*, 1796) e buffe (tra cui *Giannina e Bernardone*, 1781; e *Le astuzie femminili*, 1794), cantate, oratori, messe e mottetti; 87 composizioni per strumento a tastiera, musiche strumentali.

Il matrimonio segreto è ritenuto il momento più alto dell'opera comica settecentesca. Ha una struttura compatta ed unitaria, e la vicenda si svolge con la precisione di un congegno ad orologeria, con dosaggio sapiente fra le arie e i pezzi d'insieme, con accorta alternanza dei differenti sentimenti dei personaggi. Le melodie sono piacevoli, scorrevole l'orchestrazione, mai generici i recitativi.

L'OPERA A VENEZIA

Sarebbe sbagliato pensare che i fasti dell'opera napoletana abbiano relegato in secondo piano la musica teatrale a Venezia. Al contrario, per tutto il XVIII secolo la città lagunare rimase il più vivo centro musicale dell'Italia settentrionale, unito per fili diretti con l'entroterra veneto ed emiliano e con le città d'Austria e di Germania nelle quali lo spettacolo operistico era la più apprezzata forma di intrattenimento della società.

La "macchina" teatrale continuava a girare a Venezia come e più che nel secolo precedente. I teatri continuavano ad essere un'attività imprenditoriale lucrosa in mano ad alcune delle famiglie più illustri: i Grimani (che avevano sostituito il teatro dei Santi Giovanni e Paolo con il teatro di S. Giovanni Crisostomo, possedevano il S. Moisè e il S. Samuele e a metà del secolo costruirono il teatro S. Benedetto), i Tron (S. Cassiano), i Vendramin (S. Luca), i Marcello e i Cappello (S. Angelo).

C'era concorrenza, anche spietata, tra i vari teatri, le varie imprese, le singole stagioni. In alcuni teatri si allestivano solo opere serie, in altri si rappresentavano anche opere buffe; diversi teatri alternavano l'opera e la prosa, e quando terminavano le stagioni di teatro in musica subentravano i comici. La polemica Chiari-Carlo Gozzi infuriò tra queste sedi e qui si realizzò la riforma del teatro comico che porta il nome di Goldoni.

I teatri veneziani producevano ogni anno spettacoli operistici in numero molto maggiore che in ogni altra città. Tra il 1700 e il 1743 furono rappresentate 432 opere diverse, in media dieci ogni anno. Erano state 150 tra il 1680 e il 1700: sette-otto all'anno in media.

Questo fatto modificò, rispetto al secolo precedente, il ruolo dei teatri di Venezia. Essi erano sempre meno centri di proposta delle opere dei compositori veneziani e sempre più centri di produzione e di irradiazione di opere e di stili compositivi ed esecutivi importati. Vi erano bene accolti i maestri forestieri, soprattutto napoletani, e le loro opere erano ospitate nei vari teatri. Porpora, Jommelli, Traetta, Sacchini e Cimarosa, per non parlare che dei più noti, soggiornarono anche lungamente a Venezia, composero per i suoi teatri, assunsero anche la funzione di maestri negli Ospedali.

Tra gli operisti veneziani se ne devono ricordare almeno due: Vivaldi e Galuppi.

Antonio Vivaldi cominciò a interessarsi del teatro d'opera quando aveva già 35 anni, ma non perse tempo: si calcola infatti che tra il 1713, anno dell'*Ottone in villa* (rappresentato a Vicenza) e il 1739, anno del *Feraspe* (Venezia) egli abbia composto una cinquantina di opere serie. Ma Vivaldi non si limitava a comporre le opere e affidarle ai teatri. Egli fu un compositore-imprenditore, allestiva in proprio le sue produzioni e scritturava direttamente i cantanti. Era legato al teatro S. Angelo, ma produsse opere anche per i teatri di Vicenza, Firenze, Mantova, Roma, Milano, Reggio Emilia, Livorno, Verona, Ferrara.

L'interesse degli storici della musica per la produzione operistica di Vivaldi è un fatto recente, posteriore alla sua rivalutazione come maestro della musica strumentale e sacra.

Il giudizio su Vivaldi operista convalida oggi il favore che egli raccolse tra i pubblici del suo tempo. Non tutto è materia preziosa: alcune arie sono trasportate di peso da un'opera ad un'altra (ma su questa consuetudine pochi avevano da ridire), molti pezzi tradiscono la fretta e sono convenzionali o banali. Ma l'operista Vivaldi non è inferiore al compositore dei concerti, non gli mancano né l'estro né la fantasia e, a differenza dei suoi contemporanei, l'orchestra partecipa alla vicenda drammatica nelle arie come i suoi contemporanei non usavano fare.

Tra le opere da ricordare: *Il Farnace*, 1726; *Orlando*, 1727; *La fida ninfa*, 1732; *L'Olimpiade*, 1734; *La Griselda*, 1735.

Baldassare Galuppi, chiamato "*Il Buranello*" perché nato nell'isola di Burano (1706), trascorse quasi tutta la vita a Venezia dove morì nel 1785.

Discepolo di Antonio Lotti, fu vice-maestro (dal 1748) e poi maestro (dal 1762 all'anno della morte) della cappella di San Marco. Fu anche maestro all'Ospedale dei Mendicanti e poi agli Incurabili. Tra il 1765 e il 1768 fu a Pietroburgo alla corte di Caterina II.

Compose più di cento opere, per la maggior parte nel genere comico, molte delle quali, come già si è ricordato, su libretti di Goldoni. Si citano: *Il mondo della luna*, 1750; *Il mondo alla roversa ossia Le donne che comandano*, 1750; *Il filosofo di campagna*, 1754. Nelle opere serie predilesse i libretti di Metastasio. Compose anche musica sacra, oratori e, nel genere strumentale, soprattutto sonate e concerti per clavicembalo.

Tra il 1750 e il 1770 più di metà delle opere buffe allestite o riprese nei teatri veneziani sono i frutti della collaborazione fortunata tra Goldoni e il Buranello. La musica di questi accoglie elementi popolareschi, si presenta ritmicamente vivace e orchestralmente colorita.

Gli "Ospedali" veneziani

Istituzioni affini ai Conservatori di Napoli furono a Venezia gli Ospedali: orfanotrofi situati in quattro parti della città, nei quali si istruivano musicalmente le orfanelle ("*firole*"). Istituti caritativi erano gli Ospedali degli Incurabili alle Zattere, dei Mendicanti e dei Derelitti ai Santi Giovanni e Paolo, della Pietà sulla Riva degli Schiavoni, che risalgono alla metà del XVII secolo ed ebbero grande fortuna nel XVIII secolo.

In questi istituti, scriveva un cronista nel 1663, le orfanelle
"istruite nella musica, cantano con diversi strumenti musicali, nella solennità di tutto l'anno, le messe, i vesperi e le compiete, e specialmente nelle Quaresime, con grande concorso di popolo".

Alla guida musicale degli Ospedali erano preposti i maggiori compositori, compresi i maestri e i vice-maestri di S. Marco e illustri operisti anche forestieri, e gli insegnamenti strumentali venivano affidati a valenti insegnanti e strumentisti. Nei giorni festivi le "*firole*" accompagnavano le funzioni religiose con esecuzioni strumentali che attiravano gran pubblico di veneziani e stranieri. Jean-Jacques Rousseau, presente ad una esecuzione ai Mendicanti nel 1743 (in quegli anni il maestro era Galuppi), così la ricordò nelle *Confessioni*:

“Una musica che ritengo molto superiore a quella dell’opera, a mio giudizio, senza paragoni in Italia, è quella delle scuole. Tutte le domeniche, nelle chiese di ognuna delle quattro scuole, durante i vesperi si ascoltano mottetti a grande coro e grande orchestra composti e diretti dai più grandi maestri d’Italia, eseguiti in tribune separate dal pubblico da griglie, esclusivamente da ragazze, la più vecchia delle quali non ha ancora vent’anni...”.

I COMPOSITORI D’OLTRALPE

La fortuna goduta dall’opera italiana durante il XVIII secolo presso pubblici di ogni ceto e condizione è testimoniata dalla sua diffusione nei teatri di corte e pubblici d’Italia e di molte parti d’Europa, in particolare l’Austria e la Germania.

Questo favore indusse molti compositori stranieri a scrivere opere in lingua e stile italiani. Tra essi, con gli spagnoli Davide Perez (1711-1778) e Domingo Terradellas (1713-1751), il musicista più integrato nella concezione dell’opera settecentesca italiana fu un tedesco,

Johann Adolf Hasse (Bergedorf presso Amburgo, 1699-Venezia, 1783), conosciuto con l’appellativo “il caro Sassone”, unito per matrimonio a una delle più famose cantanti del tempo, la veneziana Faustina Bordoni.

Allievo di Alessandro Scarlatti e di Porpora, mise in musica quasi tutti i libretti di Metastasio e nelle circa 60 opere teatrali fu ritenuto uno dei più validi esponenti dell’opera napoletana. Impiegò frequentemente il recitativo drammatico e dedicò attente cure all’accompagnamento orchestrale. Lasciò anche intermezzi comici, oratori, musiche sacre e strumentali.

La produzione operistica in italiano di musicisti stranieri comprende inoltre:

- la ricca attività teatrale di Händel (1709-1740);
- le 11 opere di Johann Christian Bach;
- le opere italiane di Gluck precedenti l’*Orfeo ed Euridice*;
- tutte le opere scritte da Haydn per il teatrino di Esterházy;
- le opere serie e buffe di Mozart.

La riforma di Gluck

LE CRITICHE DEGLI INTELLETTUALI

In Italia

Il favore che l'opera italiana godeva presso il pubblico europeo non era condiviso dai filosofi, scrittori e letterati. Quando si esprimevano intorno alla letteratura patria, e quindi anche sul teatro in poesia e in prosa, essi si rivelavano assai critici nei confronti dell'opera in musica, e lamentavano che il rapporto tra la musica e la poesia fosse gravemente sbilanciato a favore della prima.

Le ragioni di questo atteggiamento – che opponeva la cultura letteraria ad un genere di spettacolo che non aveva precedenti storici – è stato così spiegato da Enrico Fubini:

“Per lo spirito razionalistico-cartesiano che domina nella cultura seicentesca l'arte e il sentimento... rappresentano solamente forme inferiori di conoscenza. Nelle classificazioni gerarchiche delle arti, si trova solitamente la musica all'ultimo posto, la poesia al primo.

Questo privilegio accordato alla poesia non corrisponde certo ad un suo maggior pregio artistico, ma piuttosto ad un maggior contenuto concettuale e didascalico. La musica si rivolge ai sensi, all'udito; la poesia alla ragione: questo fatto in ultima analisi costituisce il motivo della sua supremazia...”.

Il primato della poesia nei confronti dell'opera in musica è affermato in molti scritti, tra cui la *Istoria della volgar poesia* (1698) di Giovan Mario Crescimbeni, la *Perfetta poesia italiana* (1706) di Ludovico Antonio Muratori, il dialogo *Della tragedia antica e moderna* (1714-15) di Pier Jacopo Martello, la *Storia e ragione di ogni poesia* (1744) di Francesco Saverio Quadrio.

La posizione più nobilmente sdegnosa è quella del Muratori:

“Può conchiudersi che i moderni Drammi [per musica], considerati un genere di Poesia rappresentativa e di Tragedia, sono un mostro, e un'unione di mille inverisimili. Da essi niuna utilità, anzi gravissimi danni si recano al popolo; né può tampoco da loro sperarsi quel diletto per cui principalmente, o unicamente sono inventati...”.

La condanna più sbrigativa e sprezzante fu pronunciata da un letterato francese, Charles de Saint-Évremond:

“Se volete sapere che cos'è un'opera, ebbene vi dirò che è uno strambo lavoro nel quale si mescolano la poesia e la musica, e dove il poeta e il compositore, danneggiandosi a vicenda, si danno un gran daffare per arrivare a cattivi risultati”.

Le critiche più aspre furono mitigate quando si imposero i drammi per musica di Metastasio; la sua amabile poesia, l'eleganza dei versi, nei quali concordemente si riconosceva e apprezzava uno dei punti più alti toccati dalla poesia dell'*Arcadia*, ebbero certamente peso nell'indurre i letterati a mitigare l'avversione. Tra loro si annovera il dotto gesuita spagnolo Stefano Arteaga, che nei tre volumi delle *Rivoluzioni del teatro musicale italiano* (1783-85) collocò il dramma metastasiano ai vertici della perfezione dell'opera in musica.

Gli scrittori della generazione successiva, sensibili al predominante razionalismo illuminista, sostennero che la logica del dramma e la coerenza dei suoi elementi costitutivi dovessero porsi in primo piano, per cui sollecitarono in tale direzione la riforma dei meccanismi teatrali e drammatici dell'opera. Il più noto ed efficace assertore di questo indirizzo fu Francesco Algarotti, autore dell'essenziale *Saggio sopra l'opera in musica* (1755), nel quale si possono già intravedere alcune delle scelte operative che, pochi anni dopo, effettuarono Calzabigi e Gluck.

In Francia

Anche fuori d'Italia, e segnatamente in Francia, i problemi estetici, filosofici e musicali dell'opera in musica fecero versare fiumi d'inchiostro. Durante il secolo XVIII si pubblicarono numerosi opuscoli, articoli, *pamphlets* nei quali si intrecciavano le dissertazioni teoriche, le polemiche, la satira.

In Francia questa letteratura fu particolarmente copiosa quando i contrasti fra i melomani alimentavano tre successive *querelles* (dispute, polemiche):

prima quella fra i *lullisti* e i *ramisti* (i seguaci di Rameau contro i sostenitori di Lully),

poi quella fra *buffonisti* e *antibuffonisti* (i fautori e i contrari all'opera buffa italiana),

infine quella fra *gluckisti* e *piccinnisti* (i seguaci di Gluck contro quelli di Piccinni).

Gli scritti più importanti sono dovuti alle penne del già ricordato Charles Saint-Évremond, di Jean-Laurent Lecerf de la Viéville, di Jean-François Marmontel, del barone Grimm, degli Enciclopedisti e del filosofo Jean-Jacques Rousseau.

Satire e parodie

Le vicende strambe e incongrue proposte in molti libretti; il dispregio ostentato da frettolosi librettisti verso ogni verosimiglianza drammatica; gli arbitrii dei cantanti sulla scena non erano oggetto solo delle critiche degli scrittori, condivise dai settori più sensibili del pubblico.

Visto dal di fuori il teatro d'opera, con tutti coloro che vi operavano – dagli impresari, alle “virtuose”, ai “dispensatori di biglietti” – appariva un mondo strano e assurdo, che viveva una logica esistenziale diversa da quella della gente comune. Per la sua singolarità questo mondo si prestava ad essere fatto oggetto di ironie, di prese in giro anche caustiche. Nacque così e si alimentò un piccolo filone letterario satirico che si sviluppò fino ai primi decenni dell'Ottocento.

La satira più pungente e famosa la scrisse un patrizio veneziano che era anche uno dei compositori più apprezzati del suo tempo, Benedetto Marcello (1686-1739). Il suo scritto, intitolato *Il teatro alla moda* (1720), all'apparenza è un manuale che dispensa consigli e suggerimenti a tutti coloro che lavorano nell'industria dello spettacolo operistico, dai poeti, compositori di musica, cantanti, fino agli "affittascagni" e ai "conduttori del botteghino". Ma i consigli sono l'esatto contrario di quello che appaiono, perché esortano a fare ciò che non andava fatto, ma che era la pratica corrente.

Ecco alcuni dei paradossali "consigli":

"Ai poeti. In primo luogo non dovrà il Poeta moderno aver letto né leggere mai gli autori antichi Latini o Greci, imperocché nemmeno gli antichi Greci o Latini hanno mai letto i moderni. Non dovrà similmente professare cognizione veruna del metro e verso italiano, tollane qualche superficiale notizia, che il verso si forma di sette o di undici sillabe..."

"Ai compositori di musica. Non dovrà il moderno Compositore di Musica possedere notizia veruna delle regole di ben comporre, tollone qualche principio universale di pratica ... Userà gli accidenti maggiori e minori a suo beneplacito, confondendo irregolarmente le segnature di essi ... Saprà poco leggere, manco scrivere, e per conseguenza non intenderà la lingua latina ..."

"Ai musicisti. Non dovrà il virtuoso moderno aver solfeggiato né mai solfeggiare per non cadere nel pericolo di fermar la voce, d'intonar giusto, d'andare a tempo, essendo tali cose fuori affatto del moderno costume. Non è molto necessario che il virtuoso... pronunzi bene le vocali, ch'esprima le consonanti semplici o replicate, che intenda il sentimento delle parole ecc..."

"Agli impresari. Non dovrà l'impresario moderno possedere notizia veruna delle cose appartenenti al teatro... Fermerà, per broglio di amici, ingegneri di scene, maestri di musica, ballerini, sarti, comparse, ecc., avvertendo di usar tutta l'economia in queste persone per poter pagare bene i musicisti e particolarmente le donne, l'orso, la tigre, le saette, i lampi, i terremoti, ecc. ..."

Numerose furono le parodie, di tono meno pungente, a volte bonario, prive dello sdegno moralistico che animava Marcello. Molte avevano la forma di libretti d'opera buffa o di intermezzi, e furono rappresentate con successo.

Tra le più note si ricordano:

Prima la musica, poi le parole, libretto di G. B. Casti, musica di Salieri; *L'impresario delle Smirne* di Goldoni; *Il maestro di cappella*, musica di Cimarosa; *Le cantatrici villane*, musica di Valentino Fioravanti; *Der Schauspieldirektor*, commedia in musica di Mozart; *Le convenienze ed inconvenienze teatrali*, commedia di S. A. Sografi da cui Donizetti trasse il libretto di un dramma giocoso che mise in musica (1827).

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK

La vita

Nato ad Erasbach, villaggio del Palatinato bavarese, nel 1714, trascorse l'infanzia in piccoli centri della Boemia dove il padre esercitava l'attività di guardaboschi. Nel 1731 si stabilì a Praga per studiare logica all'Università, ma più lo occupò lo studio della musica, che si ritiene avesse già iniziato in precedenza.

Nel 1735 seguì a Vienna il principe Lobkowitz, come membro della sua cappella musicale. Ivi conobbe un gentiluomo lombardo, il conte Antonio M. Melzi, il quale lo convinse a trasferirsi a Milano per proseguire gli studi con Giovan Battista Sammartini. Nel 1741 Gluck intraprese la carriera di compositore teatrale; scrisse drammi per musica e pasticcini per i teatri di varie città, soprattutto Milano e Venezia. Continuò tale attività a Londra dove (1745) conobbe Händel e subì il fascino della sua personalità.

Seguirono anni di vagabondaggi in varie città della Germania, a Copenaghen e a Praga come maestro di cappella delle compagnie d'opera ambulanti dei fratelli Mingotti. Nel 1752 prese dimora stabile a Vienna, una delle capitali dell'opera italiana.

Nella città danubiana, nei contatti con il conte Giacomo Durazzo, ambasciatore di Genova e dal 1754 sovrintendente dei teatri viennesi, e con il librettista livornese Ranieri de' Calzabigi (1714-1795), Gluck maturò le linee di riforma dell'opera seria italiana. Il primo frutto del rinnovamento fu l'azione teatrale *Orfeo ed Euridice* (1762); ma contemporaneamente accettava commissioni per opere tradizionali e, assecondando il gusto per le novità di marca francese che incuriosivano il pubblico viennese, componeva *opéras-comiques* e balletti.

Veniva intanto maturando il disegno di estendere alla *tragédie-lyrique* francese gli spiriti del rinnovamento che aveva disegnato per l'opera seria italiana. Invitato da alcuni intellettuali nel 1773 si trasferì a Parigi. Le rappresentazioni di *Iphigénie en Aulide* e la versione francese dell'*Orfeo* (1774) scatenarono polemiche (*querelles*) che durarono anni, per l'opposizione sollevata sia dai sostenitori della tradizione di Rameau sia dai seguaci dell'opera italiana, i quali gli contrapposero Piccinni.

Dal 1779 non si allontanò più da Vienna, dove morì nel 1787.

L'opera

Ad eccezione di alcune composizioni vocali sacre e profane e poche opere strumentali, la produzione di Gluck fu rivolta interamente al teatro e comprende 50 opere e 5 balletti.

Nel periodo in cui lavorò in Italia, a Londra, in Germania e nei primi anni di Vienna, Gluck compose esclusivamente drammi per musica, pasticcini, feste teatrali italiane: circa metà della sua produzione complessiva. Si citano: *Artaserse* (Milano, 1741, la prima opera), *La clemenza di Tito* (Napoli, 1752), *Le cinesi* (Vienna, 1754); parecchie opere si basano su libretti di Metastasio.

Lo schema drammaturgico e letterario metastasiano – con la contrapposizione recitativo/aria e il primato incontrastato delle voci soliste – domina questa prima fase della produzione operistica di Gluck. È visibile l'influenza di Hasse e, dopo il periodo di apprendistato, è palese la tendenza a sottolineature drammatiche, quali si incontrano in alcune opere di Jommelli e di Traetta.

Gli anni più ricchi di esperienze e realizzazioni furono quelli di Vienna, tra il 1758 e il 1770.

Pur continuando a scrivere opere serie e serenate italiane nella linea della tradizione metastasiana, Gluck affrontò l'esperienza dell'*opéra-comique* francese, trapiantata sulle rive del Danubio per iniziativa del conte Durazzo, producendo lavori felici tra cui *Le cadì dupé* (1761) e *La rencontre imprévue* (1764).

Un altro positivo incontro ebbe con il balletto, pure di ascendenza francese. In collaborazione con il coreografo Gasparo Angiolini realizzò alcuni balletti-pantomime, tra cui *Don Juan ou Le festin de pierre* (1761) e *Semiramis* (1765).

Le esperienze con l'opera seria italiana, l'*opéra-comique* e il balletto confluirono nelle opere in cui si realizzò quella che fu chiamata la "riforma di Gluck e Calzabigi" e che si concentrò in tre opere che egli scrisse a Vienna con il determinante contributo del librettista livornese, e cioè:

Orfeo ed Euridice, azione teatrale in 3 atti, 1762;

Alceste, tragedia in 3 atti, 1767;

Paride ed Elena, dramma per musica in 5 atti, 1770.

È accaduto di rado che un progetto di rinnovamento del teatro in musica nascesse dalla stretta collaborazione tra librettista e compositore. Una delle poche volte in cui si realizzò, fu il frutto del felice incontro tra Calzabigi e Gluck e produsse *Orfeo ed Euridice*, *Alceste* e *Paride ed Elena*.

Calzabigi e Gluck avevano intuito che, per riformare l'opera seria italiana, occorreva superare decisamente gli schemi imperanti nei libretti metastasiani, semplificando l'azione ed eliminando il "tagliante divario" tra i recitativi e le arie.

Per rinnovare la struttura formale dei libretti, Calzabigi impiegò versi sciolti e rimati in fluida successione, alternando con libertà recitativi ed arie, facendo posto ai cori e aggiungendo balli in armonia con l'azione.

A libretti così svolti nel testo corrisposero coerenti interventi nella musica.

Per eliminare lo stacco tra i recitativi e le arie, Gluck sostituì al recitativo semplice il recitativo accompagnato: in tal modo il discorso vocale era tutto sostenuto dall'orchestra. Nelle arie abolì i *da-capo* rendendone più compatta la forma e abbandonò l'uso del canto fiorito. In tal modo le parole del testo erano sempre intelligibili: non solo nei recitativi e nelle arie, ma anche nelle sezioni corali, che egli trattò in senso accordale.

Non limitò lo svolgimento della vicenda scenica, come usava, alle sole voci soliste dei personaggi, ma coinvolse anche il coro e l'orchestra. Il coro commenta, interviene, a volte diventa un personaggio. Non è sbagliata quindi l'analogia, rilevata da alcuni studiosi del secolo scorso, con le funzioni del coro nella tragedia greca. L'orchestra non si limitava ad accompagnare, ma era

coinvolta anch'essa nel dramma cantato. Gluck scoprì il colore espressivo del timbro (il flauto nelle scene elisie, il trombone nelle scene infernali). La sinfonia di apertura non fu più un generico brano di musica di stampo scarlattiano, ma preparava il clima dell'azione.

Gluck volle motivare le novità di forma e di stile da lui introdotte spiegandole nella *Prefazione* che premise alla stampa dell'*Alceste*. Leggendone i passi principali sarà meglio chiarito quanto si è detto sopra.

“Quando presi a far la musica dell’Alceste mi proposi di spogiarla affatto di tutti quegli abusi che introdotti o dalla mal intesa vanità dei cantanti o dalla troppa compiacenza de’ maestri, da tanto tempo sfiguravano l’opera italiana, e del più pomposo e più bello di tutti gli spettacoli ne fanno il più ridicolo e il più noioso.

Pensai [di] restringere la musica al suo vero ufficio di servire la poesia per la espressione e per le situazioni della favola senza interrompere l’azione o raffreddarla con degli inutili superflui ornamenti, e credei ch’ella far dovesse quel ch’è sopra un ben corretto e ben disposto disegno la vivacità de’ colori, e il contrasto ben assortito de’ lumi e delle ombre, che servono ad animare le figure senza alterarne i contorni.

Non ho voluto dunque né arrestare un attore nel maggior caldo del dialogo per rispettare un noioso ritornello né fermarlo a mezza parola sopra una vocale favorevole o far pompa in un lungo passaggio dell’agilità di sua bella voce o ad aspettare che l’orchestra gli dia tempo di raccorre il fiato per una cadenza. Non ho creduto di dover scorrere rapidamente la seconda parte di un’aria, quantunque fosse la più appassionata e importante, per aver luogo di ripetere regolarmente quattro volte le parole della prima, e finir l’aria dove forse non finisce il senso, per dar comodo al cantante di far vedere che può variare in tante guise capricciosamente un passaggio; insomma ho cercato di sbandire tutti quegli abusi [contro] de’ quali da gran tempo esclamavano invano il buon senso e la ragione.[...]

Ecco i miei principi. Per buona sorte si prestava a meraviglia al mio disegno il libretto in cui il celebre autore [R. de’ Calzabigi] immaginando un nuovo piano per il drammatico aveva sostituito alle fiorite descrizioni, ai paragoni superflui e alle sentenziose e fredde moralità, il linguaggio del cuore, le passioni forti, le situazioni interessanti, e uno spettacolo sempre variato.”

Per Parigi, tra il 1774 e il 1779, Gluck compose 6 opere, oltre a due *opéras-comiques*:

Iphigénie en Aulide, tragédie-opéra, libretto di F.L.G. Leblanc Du Rouillet tratto da Racine, 1774;

Orphée et Euridice, versione francese dell'*Orfeo ed Euridice*, 1774;

Alceste, versione francese, 1776;

Armide, tragédie-opéra, sul testo di Ph. Quinault, 1777;

Iphigénie en Tauride, tragédie, 1779;

Echo et Narcisse, drame lyrique, 1779.

Nelle opere francesi Gluck intese rinnovare quel genere di teatro musicale che era tipicamente francese: la *tragédie-lyrique* di Lully e di Rameau. Vi introdusse “una corrente musicale più ricca, attraversata dalla linfa melodica italiana e più sensibile alla suggestione delle forme chiuse che vengono qua e là opposte ai magistrali recitativi accompagnati” (P. Gallarati).

Il tentativo di richiamare in vita un genere che era in evidente declino non fu apprezzato negli ambienti musicali parigini, e le novità introdotte da Gluck scatenarono l'opposizione dei conservatori.

La personalità

Con Händel e Mozart, Gluck forma la triade dei massimi drammaturghi musicali del secolo XVIII ma, diversamente da loro, egli aveva chiara consapevolezza dei caratteri che animavano la sua vocazione tragica.

Questi caratteri li elencò egli stesso in alcuni passi della riportata *Prefazione* dell'*Alceste*, dove ricorrono termini quali “passione”, “forza e caldo dell'azione”, “semplicità”, “chiarezza”, “novità”, “effetto”. Sono pochi i compositori che abbiano enunciato così chiaramente le loro scelte artistiche e l'orientamento musicale. Questi termini, si deve aggiungere, rispondono alle attese di novità che agitavano alcuni settori del gusto e della cultura illuminista contemporanei. Esse auspicavano la rimozione delle stilizzazioni auliche e galanti dell'opera seria metastasiana, da sostituire con proposte drammaturgiche che rivalutassero, insieme, la ragione e il sentimento. Anche la scelta, come materia dei libretti, di mai dimenticate favole della mitologia greca, con l'umanità e la *pietas* dei loro contenuti, in luogo degli improbabili fatti storici ai quali avevano fatto per lo più ricorso i precedenti librettisti, favoriva l'approccio ad un mondo di sentimenti comuni.

La rivalutazione dei sentimenti non trasforma però Gluck in un anticipatore del romanticismo. La sua “riforma” fu un intervento di pretta marca illuminista, e segnò il superamento dell'*Arcadia* e del rococò. Si colloca sullo stesso piano di rigenerazione dello spirito europeo che segnò, per esempio, la poesia di Klopstock, di Parini, dell'Alfieri e, più avanti, di Goethe e di Schiller.

L'EREDITÀ DI GLUCK

La concezione operistica e il valore drammatico di Gluck influenzarono le tragedie liriche rappresentate all'Opéra parigina fino al 1790. È singolare che l'eredità gluckiana in Francia sia stata raccolta solo da compositori italiani i quali, nelle opere composte durante questo periodo, tennero alti i livelli della tensione e della verità drammatica additati dal maestro tedesco.

Non deve stupire di trovare nell'elenco dei post-gluckiani il nome di quel Piccinni che le “querelles” parigine pochi anni prima avevano contrapposto all'operista tedesco. Ma in *Roland* (1778), in *Atys* (1780) e soprattutto in *Didon* (1783) egli diede valide dimostrazioni di aver compreso il messaggio innovatore del suo antagonista.

L'insegnamento di Gluck influenzò le opere scritte negli anni Ottanta da Salieri, Sacchini e Cherubini.

Antonio Salieri, nato a Legnago (Verona) nel 1750, studiò a Venezia e a Vienna, dove prese residenza. Fin dalla giovanile opera *Armida* (1771) egli mostra l'adesione alla concezione riformistica di Gluck. Nel 1774 fu nominato compositore di corte e maestro di cappella dell'opera italiana, nel 1788 direttore della cappella di corte. Fu un valente insegnante; i suoi allievi più celebri furono Beethoven, Schubert, Liszt, Hummel, Moscheles.

Grazie a Gluck ottenne la prima commissione di un'opera per Parigi, *Les Danaïdes* (1784), cui seguì, tre anni dopo, *Tarare*, su libretto del Beaumarchais, che ottenne uno splendido successo. Quest'opera, ribattezzata *Axur re d'Ormuz* e con un libretto italiano rimaneggiato da Lorenzo Da Ponte, fu rappresentata a Vienna nel 1788 e ripresa in molti teatri. Altre composizioni: le opere *La grotta di Trofonio*, *Il mondo alla rovescia*, *Falstaff*; musiche sacre e strumentali. Morì a Vienna nel 1825.

Antonio Sacchini, nato a Firenze nel 1730, allievo di Durante a Napoli, operò a Roma, Venezia, Londra (dove soggiornò per dieci anni). Trasferitosi a Parigi nel 1783, fu lodato per *Dardanus* (1784) e soprattutto per *Oedipe à Colone*, rappresentato nel 1786, pochi mesi dopo la sua morte.

Nel solco della tradizione gluckiana si pone *Demophoon*, rappresentata all'Opéra nel 1788, la prima opera composta da Luigi Cherubini dopo il suo arrivo in Francia.

Al contrario di quanto successe in Francia, scarsa, per non dire nessuna eco ebbe in Italia la riforma gluckiana; neanche i modesti tentativi di rinnovamento di Jommelli e di Traetta ebbero fortuna.

Non si può ignorare tuttavia che alcuni maestri dell'opera seria, tra i quali Francesco di Majò e Giuseppe Sarti, nella musica che scrivevano su libretti di soggetto eroico, ricercarono accenti di intensità espressiva e di vigore drammatico.

L'opera italiana in Europa nei secoli XVII e XVIII

Si è già detto che fin dalla prima metà del secolo XVII opere italiane furono rappresentate in varie città e stati d'Europa suscitando consensi anche nei pubblici ai quali la lingua italiana non era familiare. Iniziò in quell'epoca un flusso migratorio di compositori, cantanti, librettisti e scenografi italiani, prima verso l'Austria e la Germania e successivamente anche verso l'Inghilterra e la Russia. Questa esportazione della nostra cultura musicale fu particolarmente ampia durante il Settecento. Solo in Francia, dove, per iniziativa di Lully, era sorto un teatro in musica con caratteri originali, la presenza e l'influenza del canto scenico italiano furono circoscritte a limitati periodi.

FRANCIA

LA PRESENZA ITALIANA A PARIGI

L'opera italiana al tempo di Mazzarino

La morte di papa Urbano VIII Barberini dopo un ventennio di governo della Chiesa (1644) aveva bloccato gli ulteriori sviluppi dell'opera romana, dato che i suoi successori, Innocenzo X Pamphili e Alessandro VII Chigi, avevano operato una netta chiusura nei confronti del dramma in musica. Per sfuggire a possibili persecuzioni i Barberini, nipoti del defunto pontefice, si erano rifugiati a Parigi contando sull'influente protezione del cardinale Mazzarino (1602-1661).

In questa occasione il potente ministro della reggente di Francia diede l'avvio ad un disegno di italianizzazione della cultura francese al centro del quale vi era la rappresentazione di opere in musica cantate in italiano.

La prima opera italiana rappresentata a Parigi (1645) fu *La finta pazza* del Saccati, in una versione spuria nella quale i recitativi furono sostituiti da dialoghi parlati. Il successo fu tiepido, né migliore accoglienza ottennero l'*Egisto* di Cavalli (1646) e, l'anno successivo, la prima opera italiana composta espressamente per la corte francese, l'*Orfeo*, commissionato dal Mazzarino al librettista Francesco Buti e al compositore romano Luigi Rossi. Incomprensibili per le difficoltà della lingua, estranea al gusto di una società e di una cultura che privilegiavano la tradizione classica e il canto declamato, queste opere furono apprezzate soprattutto per la componente visiva, affidata al mago della scenografia Giacomo Torelli.

La rappresentazione dell'*Orfeo* portò ad una divisione del pubblico in due partiti contrapposti: alla fazione italianizzante capeggiata, oltre che dal Mazzarino, dalla reggente Anna d'Austria, si contrapposero molti esponenti della nobiltà francese. Gli alti costi affrontati per l'allestimento furono anche pretesto e occasione di attacchi al potente ministro e alla sua politica. Nella successiva solleva-

zione detta della Fronda il cardinale, Luigi Rossi e una parte della corte furono costretti a lasciare Parigi mentre il Torelli con alcuni cantanti furono per breve tempo arrestati. Ristabilita la pace interna, Mazzarino riprese il suo progetto e nel 1654 fece rappresentare *Le nozze di Peleo e di Teti* di Carlo Caproli in cui per la prima volta furono inseriti balletti nel gusto francese scritti dal Benserade.

Avviandosi successivamente i festeggiamenti che dovevano suggellare il Trattato dei Pirenei con le nozze tra Luigi XIV e l'Infanta Maria Teresa di Spagna, Mazzarino invitò a Parigi il maggior operista del tempo, Francesco Cavalli. Di lui fu presentata nel 1660 al Louvre l'opera *Serse*, in una versione riveduta nella quale, per accondiscendere al gusto francese, tra un atto e l'altro erano inserite spettacolari *entrées* di ballo che non avevano legami con l'intreccio dell'opera. I balli erano stati composti e furono in parte danzati dal Lully, il quale già godeva l'alta considerazione del giovane sovrano. Per le nozze del re fu infine rappresentato (1662) *L'Ercole amante*, appositamente composto da Francesco Cavalli su libretto del Buti. Anche in quest'opera furono numerose le *entrées* di ballo composte da Lully. Alla rappresentazione partecipò di persona il re che danzò nel ruolo del Sole.

Con la morte del cardinale Mazzarino, si concluse il primo periodo di tentata acclimatazione dell'opera italiana in Francia. Il nuovo primo ministro, Jean-Baptiste Colbert, favorì un rilancio della cultura nazionale nello spettacolo in musica, che trovò pronta rispondenza nelle creazioni di teatro musicale di Lully.

Il “gusto italiano” dopo Lully

Nelle sue prime opere Lully aveva assimilato i modi formali ed espressivi della musica italiana, ma si era vigorosamente opposto alla diffusione in Francia delle opere italiane. Dopo la sua morte, i fautori francesi della musica italiana poterono avere quella libertà di movimento che in precedenza era stata loro negata. Tra essi Marc Antoine Charpentier, già allievo di Carissimi a Roma, da anni costretto a dedicarsi solo alla musica religiosa, poté finalmente conoscere la sua opera *Médée* (1693), ricca di umori italiani.

La pace di Pinerolo (1696) tra la Francia e il ducato di Savoia facilitò la ripresa delle relazioni con la cultura italiana. Il pubblico francese più evoluto prese interesse per la musica italiana. Si diffusero le sonate di Corelli e le cantate di Bononcini; nelle raccolte vocali pubblicate dall'editore Ballard trovarono spazio crescente le arie italiane, e musicisti italiani furono assunti al servizio di alcuni nobili.

Si parlò favorevolmente di una “réunion des goûts”, una fusione tra lo stile francese e quello italiano, che ebbe il suggello artistico di François Couperin, autore di due *Apothéoses* per orchestra d'archi (1724-25) ad esaltazione di Lully e Corelli, i principali esponenti dei due stili.

L'apertura all'arte musicale italiana non passò senza contrasti; diede anzi l'esca a una delle prime polemiche artistiche che durante il secolo XVIII diventarono terreno di scontri nella pubblicistica francese sull'arte. In questo caso fu Lecerc de La Viéville, sostenitore del *goût* francese, che si oppose all'abate Raguenet, fautore dello stile italiano.

Opere buffe italiane a Parigi – *La querelle des bouffons*

Nell'agosto 1752 all'Opéra di Parigi si installò una compagnia italiana di opere buffe. La prima opera messa in scena, *La serva padrona* di Pergolesi, riscosse un tale successo che la compagnia continuò le rappresentazioni fino al marzo 1754, presentando 12 opere italiane, in prevalenza intermezzi e pasticci. Il successo non fu però unanime. Non mancarono i contrasti e il mondo intellettuale parigino si divise in due schieramenti, pro e contro i "Bouffons" italiani.

Il clima acceso di quei mesi fu efficacemente descritto dal filosofo Jean-Jacques Rousseau il quale essendo anche musicista, compositore e critico, sostenne subito e appassionatamente l'arte italiana:

"Tutta Parigi si divise in due partiti, più accesi che se si fosse trattato di un affare di stato o di religione. Uno dei due, più forte e numeroso, era formato dai grandi, dai ricchi e dalle donne, e sosteneva la musica francese; l'altro, più vivo, più fiero ed entusiasta, era formato dai veri intenditori, gente di talento, uomini di genio. Questo piccolo plotone si raccoglieva all'Opéra sotto il palco della regina. L'altro partito occupava altre parti della sala, ma stava soprattutto sotto il palco del re. Ecco l'origine dei nomi delle due parti, diventati celebri come coin du roi (angolo del re) e coin de la reine (angolo della regina)".

Fu così che nel seno della società colta e mondana di Parigi scoppiò e rapidamente si diffuse quella che fu chiamata "*la querelle des Bouffons*" la quale, come risultato immediato, seppellì la ormai stanca *querelle* tra lullisti e ramisti. Ciò che aveva eccitato il pubblico dell'Opéra – stanco della *routine* con cui venivano rappresentate le opere di Rameau o riprese quelle di Lully, Campra e Destouches – erano la freschezza e la vivacità dell'opera italiana; erano le semplici, quotidiane vicende che coinvolgevano personaggi di modesta condizione, popolani e piccolo-borghesi; era un linguaggio musicale nel quale la felicità melodica dava la voce a situazioni di quotidiana condizione psicologica.

Le *querelle des Bouffons* si combatté a colpi di opuscoli che coinvolsero il pensiero e la penna di personalità di spicco tra gli intellettuali e gli artisti parigini: Frédéric Melchior Grimm, Denis Diderot, ripetutamente Jean-Jacques Rousseau, e Jean-Philippe Rameau. Gli italiani, che senza volerlo avevano scatenato il putiferio, non vi ebbero parte alcuna. Tra i contendenti nessuno si accorse che la controversia non aveva una base razionale, perché il confronto avveniva tra due oggetti di natura diversa: l'opera *buffa* degli italiani e l'opera *seria* di Rameau e dei suoi predecessori.

Le rappresentazioni parigine di opere italiane e la *Querelle des Bouffons* ebbero però il merito non piccolo di contribuire, presentando una musica teatrale agile e di comunicativa immediata, al decollo dell'*opéra-comique* francese.

EUROPA CENTRALE

L'OPERA ITALIANA: PRESTIGIO CULTURALE E STRUMENTO POLITICO

Per più di un secolo, a partire dalla prima metà del Seicento, l'opera seria italiana fu di casa nell'Europa centrale, segnatamente in Austria e in Germania, come lo era in Italia.

Una differenza riguardava i centri di produzione artistica: in Italia erano, principalmente, i teatri a conduzione impresariale; nei regni, principati e ducati dell'Europa centrale, i teatri delle corti la cui programmazione avveniva sotto la diretta sorveglianza dei sovrani.

L'interesse per l'opera seria italiana toccò all'inizio la corte imperiale di Vienna e successivamente le corti dei maggiori regni e principati della Germania: Monaco, Dresda, Hannover, Berlino.

Questo interesse aveva motivazioni di vario segno, tra cui primeggiavano quelle di ordine culturale e di ordine politico.

Di ordine culturale: nell'epoca barocca l'opera seria italiana aveva le caratteristiche dello spettacolo più completo e appagante, e nella sua sontuosità si rispecchiava l'immagine della monarchia assoluta. Alla realizzazione di uno spettacolo d'opera collaboravano i più stimati poeti, compositori, esecutori, scenografi e pittori teatrali, architetti del tempo.

Di ordine politico: l'opera seria italiana fu presto intesa come proiezione dell'autorità sovrana. Assolse la funzione di esaltare le istituzioni imperiale e monarchica con uno spettacolo che aveva i caratteri d'un cerimoniale. Offriva inoltre l'occasione per mostrare e ostentare il potere del sovrano e le sue possibilità economiche.

La finalità dell'opera intesa come spettacolo al servizio del sovrano si chiarisce meglio quando si pone mente alle occasioni per le quali nei teatri di corte venivano di solito allestiti gli spettacoli d'opera, e alla composizione del pubblico invitato ad assistervi. Le date delle rappresentazioni erano molto spesso subordinate ad eventi politici (visite di alleati, importanti ambascerie, incoronazioni) e dinastici (principalmente nascite e nozze con principesse o principi di altre dinastie) oltre che ai genetliaci nell'ambito delle famiglie regnanti. Quanto più importante era l'evento, tanto più sfarzosi erano gli spettacoli. Ad essi assistevano gli ospiti stranieri con il loro seguito, i gentiluomini e le gentildonne della corte, gli invitati.

Per le occasioni familiari, soprattutto i genetliaci, si ricorreva a un genere minore di opera che era stato disegnato proprio a questo fine celebrativo: la *festa teatrale* o forme similari. Scorrendo l'indice delle poesie drammatiche di Metastasio, il massimo maestro e cerimoniere dell'opera di corte, si costata che le azioni e feste teatrali sono più numerose dei drammi per musica.

Al vertice della struttura produttiva, le funzioni che oggi sono affidate ai sovrintendenti e ai direttori artistici erano assunte in prima persona dai sovrani. Che si chiamavano Leopoldo I, Carlo VI, Maria Teresa e Giuseppe II a Vienna, Federico II di Prussia a Berlino, Carlo Teodoro di Baviera e del Palatinato a

Mannheim, cioè alcuni dei maggiori "politici" del tempo, i quali trovavano il tempo e la volontà di distogliersi dalle cure di governo per occuparsi del loro teatro d'opera. Erano loro che scritturavano, anzitutto i poeti teatrali, poi i maestri di cappella, gli ingegneri teatrali, gli intepreti. I librettisti, gli scenografi, i cantanti erano quasi sempre italiani; tra i compositori di corte e i maestri di cappella, accanto agli italiani, non era raro invece trovare tedeschi e austriaci che avevano assimilato lo stile operistico italiano.

Le opere serie ricalcavano i modelli italiani, prima veneziani poi napoletani. Raramente le opere erano importate: di solito erano composte espressamente per i teatri delle corti nelle quali nascevano. In confronto alle esecuzioni dei teatri italiani, nei teatri di corte viennesi e tedeschi c'era più ampia disponibilità di mezzi artistici, a cominciare dalle orchestre, che avevano organici più consistenti. L'esempio francese inoltre facilitò l'immissione di cori e balli.

La forte richiesta di opere italiane da parte soprattutto dei principati di medie dimensioni territoriali e di più limitati mezzi economici verso la metà del Settecento fece la fortuna di alcune compagnie viaggianti, governate con criteri impresariali, le quali portavano il loro repertorio in *tournées* da una città all'altra.

Queste compagnie, che scritturavano artisti di prim'ordine, operavano in Austria, Boemia, Ungheria, in tutta la Germania, in Danimarca. Tra le più note compagnie viaggianti sono ricordate quelle dirette da Pietro e da Angelo Mingotti, per le quali lavorò anche Gluck.

Verso la metà del Settecento la trasformazione della società, la preoccupazione per i costi e l'affermarsi della cultura illuministica misero parzialmente in crisi la concezione del teatro di corte. Gli spettacoli non furono più esclusivi, ma accolsero il pubblico borghese, che pagava l'ingresso, e ciò apriva la porta all'avvento del teatro di tipo impresariale. Contemporaneamente l'opera seria perdeva il suo solitario primato e venivano portati sul palcoscenico anche generi meno aulici, più "giovani": l'opera buffa italiana, l'*opéra-comique* francese, il *Singspiel* tedesco.

Alla corte imperiale di Vienna

I canoni dell'opera seria italiana trapiantata nelle corti tedesche furono definiti in gran parte a Vienna dall'imperatore Leopoldo I, che regnò dal 1657 al 1705.

Avveduto monarca, Leopoldo I d'Asburgo fu anche un buon musicista. Abile clavicembalista, fecondo compositore (alle opere del suo compositore prediletto, Antonio Draghi, collaborò con arie, recitativi, pezzi d'insieme; e scrisse anche oratori e musica strumentale). Durante il suo lungo regno furono rappresentate a Vienna circa 400 opere nuove, molte delle quali scritte dai suoi collaboratori preferiti: il librettista bergamasco Nicolò Minato, l'operista riminese Antonio Draghi, autore di più di 170 opere, feste teatrali e serenate e più di 40 oratori, e lo scenografo mantovano Ludovico Ottavio Burnacini.

Durante il regno di Leopoldo I il punto più alto e fastoso della produzione operistica fu toccato con *Il pomo d'oro* di Antonio Cesti, che costituì il momento culminante dei festeggiamenti per le nozze dell'imperatore con l'Infanta di Spagna.

Leopoldo I, a capo di un impero che si estendeva su regni e territori abitati da stirpi diverse (tedesche, slave, italiane eccetera) le quali parlavano lingue diverse, intuì il valore aggregante che poteva avere un'unica lingua, anche se era impiegata solo nel teatro in musica. La lingua italiana aveva, a suo giudizio, il valore di un linguaggio internazionale, e per questo istituì la carica aulica di *poeta cesareo* (cioè dell'imperatore), che aveva il compito di scrivere i testi in italiano non solo delle opere, ma anche delle cantate e delle "azioni sacre", nelle quali si celebravano l'impero, le sue idealità, i traguardi prefissi o raggiunti. Questa carica, di cui Leopoldo I insignì per primo Nicolò Minato (dal 1669 al 1698), passò poi a Silvio Stampiglia (1706-1718), ad Apostolo Zeno (1718-1729) e a Pietro Metastasio, che la tenne dal 1729 alla morte (1782).

Anche i successori di Leopoldo I ebbero attente cure per l'opera di corte.

Giuseppe I (1705-1711) incaricò Francesco Bibiena di costruire il teatro di Porta Carinzia (dove c'è ora l'Opera di Vienna), inaugurato nel 1708 con un'opera di G. Bononcini.

Frequenti e grandiosi furono gli spettacoli musicali dati in questo teatro tra il 1711 e il 1740 per volontà dell'imperatore Carlo VI.

Maria Teresa (1740-1780), quando era principessa cantava nelle feste musicali del teatrino di corte a Schönbrunn.

Giuseppe II (1780-1790) ebbe sentore del mutamento del clima culturale e, accanto alle opere italiane, favorì la creazione di opere cantate in tedesco e di una compagnia stabile per l'esecuzione dei *Singspiele*.

Alla corte di Baviera

Capitale della Baviera, Monaco fu una delle prime città della Germania che conobbe l'opera seria italiana, introdottavi nel 1653 da Enrichetta Adelaide di Savoia. Tre anni dopo veniva inaugurato, con un'opera di J.K. Kerll, allievo di Carissimi e vice-maestro di cappella di corte, l'*Opernhaus* (Teatro dell'Opera), costruito sul modello del Teatro Olimpico di Vicenza.

Tra i maestri che contribuirono all'affermazione dell'opera italiana a Monaco si ricordano Agostino Steffani di Castelfranco Veneto (1654-1728), Giuseppe Antonio Bernabei (1649-1732) e Pietro Torri (1655-1737).

Attivo a Monaco e successivamente alle corti di Hannover e dell'Elettore palatino a Düsseldorf, lo Steffani (che fu anche vescovo e poi protonotario apostolico e diplomatico) contribuì in modi assai efficaci a diffondere lo stile operistico veneziano, esercitando notevole influenza sulla formazione di Händel e di Telemann. Tra le sue opere: *Servio Tullio* (Monaco, 1685) ed *Henrico Leone*, composta per l'apertura del teatro di Hannover (1689).

Nel Settecento l'opera italiana fiorì alla corte di Baviera grazie ai principi elettori Massimiliano II, Carlo Alberto e Massimiliano III. Quest'ultimo fece costruire dall'architetto François de Cuvilliers il teatro della Residenza (*Residenztheater*), dove fu allestita (1775) *La finta giardiniera* di Mozart.

La vita teatrale e musicale di Monaco conobbe un ulteriore impulso quando (1777) la Baviera passò sotto il dominio di Carlo Teodoro duca del Palatinato, il quale aveva creato la famosa orchestra di Mannheim. Nei suoi disegni entrava anche l'appoggio all'opera tedesca, e a questo fine nel 1787 dispose la cessazione degli spettacoli d'opera italiana.

Alla corte di Sassonia

La prima opera italiana rappresentata a Dresda, capitale del regno di Sassonia, fu nel 1662 *Il Paride* (sullo stesso soggetto del *Pomo d'oro* di Cesti) di Giovanni Andrea Bontempi (1624 ca.-1705).

L'opera italiana godette del determinante appoggio degli elettori di Sassonia, Giovanni Giorgio II, che fece costruire il *Comödienhaus*, e Giovanni Giorgio III, il quale ebbe al suo servizio Carlo Pallavicino, autore di circa 20 opere tra cui *La Gerusalemme liberata* (1687).

Nel 1718 il principe Federico Augusto il Forte pose la prima pietra dell'*Hoftheater* (poi *Opernhaus*), uno dei più grandi teatri del tempo, inaugurato l'anno successivo con un'opera del veneziano Antonio Lotti (1666-1740).

Un periodo di fulgore per l'opera a Dresda fu il trentennio 1734-64, essendo elettore Federico Augusto II. Predominò in quest'epoca il compositore Johann Adolf Hasse, ricordato come uno dei migliori operisti italiani di natali e formazione tedeschi, il quale si circondò di cantanti (sua moglie era la celebre Faustina Bordoni), librettisti e scenografi italiani.

All'inizio del secolo XIX diressero l'Hoftheater gli italiani Ferdinando Paër (1771-1839) e Francesco Morlacchi (1784-1841). Fu a Dresda che Weber iniziò la sua battaglia artistica per la creazione di un teatro d'opera tedesca, contrapposto a quello italiano.

Alla corte di Prussia

L'opera italiana venne fatta conoscere a Berlino, allora capitale del Brandeburgo, per volontà del principe elettore Federico III. La prima opera rappresentata (1700) fu *La festa dell'Imeneo* di Attilio Ariosti, compositore dell'elettrice Sofia Carlotta.

Dopo un'interruzione sotto il successore Federico Guglielmo I (1713-1740), nominato re di Prussia, l'opera tornò in onore con Federico II il Grande (1740-1786). Egli inaugurò nel 1742 il Teatro reale dell'opera (la *Königliche Oper*) di Berlino con un lavoro del suo maestro di cappella C.H. Graun.

Come altri principi Federico II, eccellente flautista, scritturava librettisti, cantanti e scenografi italiani, ma faceva scrivere le opere, in lingua e stile italiani, da maestri tedeschi (Graun, J.F. Agricola, J.F. Reichardt).

Il suo successore Federico Guglielmo II (1786-1796) favorì invece il *Singspiel* e l'opera tedesca. Egli costruì il *Königliches National Theater* nel quale furono rappresentate anche opere italiane di Mozart, Cimarosa, Gluck.

Nel 1819 ebbe l'incarico di *Generalmusikdirektor* di Berlino Gaspare Spontini.

INGHILTERRA

L'OPERA ITALIANA A LONDRA. IL RUOLO DI HÄNDEL

La prima opera eseguita a Londra alla maniera italiana, cioè con i recitativi cantati, fu *Arsinoe regina di Cipro*, rappresentata nel 1705 nel teatro di Drury Lane.

Il libretto era stato tradotto in inglese da quello di un'opera dello stesso titolo, scritto per Bologna; fu messo in musica dall'inglese Thomas Clayton, compositore di scarso talento che aveva soggiornato qualche tempo in Italia. I cantanti erano tutti inglesi. *Arsinoe* fu seguita da alcune altre opere, cantate dapprima in inglese, poi in una mescolanza di inglese e italiano e infine in italiano.

Nel 1708 al Queen's Theatre (teatro della regina) in Haymarket fu rappresentato *Pirro e Demetrio* di Alessandro Scarlatti, cantato parte in inglese parte in italiano. Protagonista era il castrato Nicolino Grimaldi, detto Il Nicolini. Il successo personale che ottenne per la sua bella voce e l'efficace recitazione furono determinanti per la vittoria sulla scena londinese delle opere cantate in italiano. Secondo la testimonianza di Charles Burney, autore della *General History of Music* (1789), la prima opera eseguita in Inghilterra totalmente in italiano e cantata tutta da italiani fu *Almahide*, forse di Bononcini (1710).

Nello stesso anno sbarcava in Inghilterra Georg Frederic Händel. Con il *Rinaldo*, accolto trionfalmente nel 1711, egli iniziava l'attività di operista italiano che lo avrebbe impegnato, come compositore e poi come impresario, per un quarto di secolo, divenendo determinante per lo stabile assestamento dell'opera italiana a Londra.

Nel 1720 un gruppo di gentiluomini, appassionati e influenti melomani, si accordò per dare alle rappresentazioni di opere italiane a Londra una sede stabile. Essi fondarono la Royal Academy of Music (Accademia Reale di Musica) e ne stabilirono la sede al King's Theatre (teatro del re) in Haymarket. Le funzioni di librettista furono assolve da Paolo Rolli e da Nicola Haym; quelle di "master of orchestra" da Händel, che dovette dividerle con due operisti italiani, Giovanni Bononcini e Attilio Ariosti. *Radamisto* (1720) inaugurò la serie di 13 opere nuove scritte da Händel per la neonata impresa.

Il cammino della Royal Academy of Music fu tutt'altro che agevole. Ai contrasti fra i tre operisti obbligati a convivere, alle guerre scatenate tra le cantanti e i loro sostenitori, si aggiunsero difficoltà di ogni genere, intrighi e rivalità che portarono, dopo la stagione del 1728, allo scioglimento della compagnia.

Ma Händel non si diede per vinto. In società con Johann Jakob Heidegger, che al King's Theatre aveva la responsabilità degli allestimenti, creò un'impresa per la gestione del teatro e partì per l'Italia alla ricerca di voci nuove.

Ripreso in pugno il teatro, offrì al pubblico 2 o 3 opere nuove oltre ai "pasticci" per stagione. Ma l'ambiente rimaneva agitato. Ripresero le cabale e le polemiche, e i suoi nemici costituirono un'altra impresa, l'Opera della Nobiltà, e ne affidarono la conduzione artistica a Nicola Antonio Porpora.

Stanco di tante lotte, provato ripetutamente da malattie, nel 1738 Händel si ritirò dall'agone teatrale per dedicarsi interamente all'*oratorio*; il genere che gli avrebbe riservato il consenso generale del pubblico inglese e il maggior titolo di fama presso i posteri.

Ma l'opera italiana s'era radicata in Inghilterra e vi avrebbe prosperato fino al nostro secolo. A ragione nel 1789 Ch. Burney scriveva:

"Ormai l'opera italiana ha ottenuto dimora presso di noi e ha stabilito nella nostra isola una colonia. Essa si è di tempo in tempo rinnovata e alimentata nella terra natale ed esiste ancor oggi".

RUSSIA

CATERINA II E L'OPERA ITALIANA

A S. Pietroburgo, allora capitale della Russia, l'opera seria italiana arrivò con il compositore e impresario napoletano Francesco Araja che, nominato (1735) maestro di cappella di corte e direttore della compagnia d'opera italiana, vi rappresentò opere sue e d'altri. Fu il primo a scrivere un'opera su libretto in lingua russa, ma d'argomento mitologico *Tsefal i Prokris* (Cefalo e Procri).

Nel 1757 giunse a S. Pietroburgo una compagnia viaggiante diretta da Giovanni Battista Lampugnani, che fece conoscere l'opera buffa italiana e raccolse notevole successo.

L'opera italiana conobbe un periodo di grande fulgore al teatro di corte di S. Pietroburgo durante il regno di Caterina II la Grande (1762-1796).

Figlia di un piccolo sovrano della Germania settentrionale, donna intelligente, ambiziosa e irrequieta, sposò il debole erede al trono di Russia e, dopo che questi fu incoronato zar con il titolo di Pietro III, lo fece deporre e si fece proclamare zarina.

Educata ai principi dell'Illuminismo, la sua politica interna fu informata ai principi del dispotismo illuminato. Svolse un'attiva politica culturale, promuovendo la conoscenza della letteratura e del pensiero europei, segnatamente quelli francesi, il rinnovamento edilizio della città, affidato ad architetti italiani, la fondazione del museo dell'Ermitage, senza trascurare di attivare l'aggiornamento della cultura nazionale russa.

I ricordi dei fasti del teatro d'opera nelle maggiori corti della sua patria d'origine la spinse a muovere la sfida anche nel terreno della musica, e per

elevare il livello delle rappresentazioni a corte chiamò a dirigere il teatro d'opera di S. Pietroburgo alcuni tra i più apprezzati operisti italiani.

Durante il suo regno furono al suo servizio come maestri di cappella, incaricati di comporre opere nuove:

Baldassare Galuppi (dal 1765 al 1768);

Tommaso Traetta (dal 1768 al 1774);

Giovanni Paisiello (dal 1776 al 1784). A Pietroburgo egli scrisse e fece rappresentare *La serva padrona* (1781), sullo stesso libretto che era servito a Pergolesi, e *Il Barbiere di Siviglia* (1782), la sua opera più nota;

Giuseppe Sarti (dal 1784 al 1787);

Domenico Cimarosa (dal 1789 al 1791);

di nuovo Giuseppe Sarti (dal 1791 al 1801).

Intorno al 1800 arrivò a S. Pietroburgo con una compagnia d'opera italiana il compositore veneziano Caterino Cavos e gli fu affidata la direzione artistica dei teatri imperiali. Raccolse stima e considerazione, anche perché fin dal 1804 aveva incominciato a comporre opere su soggetti di ambiente russo e ad impiegare melodie ispirate alla ricca tradizione di canti popolari della terra russa. In questo modo egli preparò la strada a Glinka, il primo degli operisti russi.

L'opera in Europa nei secoli XVII e XVIII

FRANCIA

PRIMA DI LULLY

Verso l'opera nazionale

Come si è già ricordato, l'opera italiana del Sei-Settecento ebbe diffusione europea e influì variamente sulla nascita e la crescita di altre forme scenico-musicali.

Solo in Francia si affermò un tipo di teatro musicale che aveva caratteri originali rispetto a quelli nostrani.

A differenza dell'opera italiana, nella quale la vocalità era l'elemento dominante, l'opera francese conseguì un maggior equilibrio tra le diverse componenti lo spettacolo. Un ruolo importante vi occuparono il ballo e la coreografia: la matrice dell'opera francese era negli spettacoli di ballo rinascimentali. Inoltre, nei brani solistici cantati la musica non prevaricava la poesia.

Questo è il segno di un atteggiamento largamente diffuso nella sensibilità francese del tempo. L'espressione dei sentimenti non doveva risultare enfatica, atteggiamento che invece si imputava alla musica cantata italiana. L'espressione vocale doveva apparire equilibrata e naturale, soddisfare sia la ragione sia i sensi; si pensava, cioè, con il filosofo René Descartes (1596-1650), che *"il fine della musica è dilettere e risvegliare sentimenti diversi"*.

La pace religiosa tra cattolici e ugonotti firmata da Enrico IV con l'Editto di Nantes (1598) favorì il rafforzamento della monarchia, proseguito dal governo assoluto dei suoi successori e discendenti Maria de' Medici, reggente durante la minore età di Luigi XIII (il quale regnò dal 1619 al 1643) e la sua vedova Anna d'Austria, reggente fino all'ascesa al trono di Luigi XIV (1661). Un'importanza decisiva ebbero in questo periodo della storia della Francia due ministri la cui autorità si estese a tutti gli affari di governo, influenzando anche sugli eventi della cultura e dello spettacolo. Armand-Jean duca e cardinale di Richelieu (1585-1642) fu primo ministro di Luigi XIII fino alla morte: a lui va il merito, tra l'altro, di aver fondato l'Accademia di Francia. Il suo successore cardinale Giulio Mazzarino, abruzzese di Pescara (1602-1661), già ricordato, governò al fianco della reggente Anna d'Austria in anni difficili per la monarchia e la pace interna della Francia.

Richelieu e Mazzarino alimentarono e sostennero l'inclinazione del re e delle reggenti per la musica e lo spettacolo. Luigi XIII era un compiuto ballerino, e appassionato ballerino fu anche Luigi XIV durante la giovinezza e i primi anni di regno.

La monodia vocale: l'*air de cour*

Il passaggio dalla polifonia alla monodia fu contrassegnato dalla diffusione degli *airs de cour*, composizioni strofiche di stile omofono. A fianco delle

versioni polifoniche originali a 4 voci di andamento omoritmico se ne pubblicavano le trascrizioni per voce e liuto. Più delle stesure polifoniche, le trascrizioni ottennero vasta fortuna, testimoniata dall'alto numero di raccolte stampate tra il 1570 e il 1620. La larga diffusione del liuto in Francia nella prima metà del secolo XVII è legata principalmente alla sua condizione di strumento di accompagnamento della voce.

Le poesie degli *airs de cour* erano improntate allo stile petrarchistico dominante anche in Francia. Ne ripetevano le consuete immagini e le usate metafore ed esprimevano per lo più sentimenti amorosi con sorvegliata passione. Metricamente si svolgevano in quartine o sestine di ottonari rimati.

Il termine *air de cour* durante il primo quarantennio del Seicento designò anche altri tipi di composizioni vocali, ugualmente pubblicate nelle raccolte a stampa: *airs sérieux*, *airs tendres*, *airs à boire*, *chansons* in forma di danza: la *bourrée*, la gavotta e il minueto. Queste diverse forme confluirono poi, insieme ad altre, soprattutto strumentali, nell'opera di Lully.

Il balletto

Il teatro in musica in Italia era essenzialmente l'opera cantata; in Francia invece primeggiava il ballo.

Il ballo teatrale aveva avuto origine in Italia all'inizio del secolo XV. I fondamenti della tecnica e dell'espressione pantomimica erano stati definiti da Domenico da Piacenza, che fu anche autore del primo trattato sul ballo, e dai suoi allievi Guglielmo Ebreo e Antonio da Cornazzano.

Si ritiene che il primo ballo in quanto rappresentazione, nella forma di spettacolo di corte, sia stato l'allegoria sull'*Amor coniugale* ideata da Bergonzo Botta e danzata da gruppi di gentiluomini e gentildonne durante il banchetto nuziale di Galeazzo Sforza e Isabella d'Aragona (1489).

Coreografi e ballerini italiani dell'inizio del secolo XVI trasmisero le esperienze italiane alla corte francese dei Valois. Fu un lombardo, Baldassarre Baltazarini di Belgioioso (Balthazar de Beaujoyeux) il creatore del balletto francese, con il *Ballet comique de la reyne* (1581).

Il ballet de cour

Rappresentato in occasione di nozze principesche durante la reggenza di Caterina de' Medici, il *Ballet comique de la reyne* era un'opera collettiva alla quale avevano collaborato, sotto la direzione e con la coreografia del Belgioioso, un poeta, un pittore, un compositore per la musica strumentale e uno per la musica vocale. Preceduto da una *ouverture*, il balletto comprendeva brani solistici cantati (*airs* e *récits*), cori, danze e pantomime che si succedevano con varietà e logica teatrale, e terminava con un *Gran ballet* di 40 tra passaggi e figurazioni coreografiche.

L'aggettivo nel titolo non allude a una vicenda comica quale possiamo intenderla oggi, ma semplicemente al fatto che essa – ruotante intorno ad un personaggio della mitologia omerica, la maga Circe – ha una conclusione felice.

Da questa formula si svilupparono, all'inizio del secolo XVII, altri tipi di balli teatrali: il *ballet-masquerade*, combinazione della mascherata a grande spettacolo con il balletto, e il *ballet mélodramatique*, nel quale la musica acquistò mag-

gior spazio. Uno dei più riusciti esempi di questa seconda forma fu il *Ballet de la délivrance de Renaud*, rappresentato nel 1617 al Louvre. Iniziava con un coro e comprendeva varie *entrées* (scene) costituite da danze o pantomime riferite alla vicenda del balletto, *récits* e *airs de cour* di carattere drammatico. Chiudeva la rappresentazione un *Grand ballet*.

Il *ballet à entrées* – che dopo il 1620 soppiantò le forme che avevano avuto fortuna in precedenza – non sviluppava un argomento unitario e si può quindi dire che anticipava di quasi un secolo l'*opéra-ballet*. Esso rinunciò alle vicende drammatiche, che rimasero la materia prima delle tragedie (Corneille, poi Racine) e delle commedie (Molière) e si rivolse alle allegorie, alle “moralità”, a episodi mitologici, buffi, politici. Per il *Ballet de la Merlaison* (1635) gli *airs* e i passi erano stati composti e ideati da Luigi XIII.

Le rappresentazioni avvenivano in grandi sale e gli spettatori erano distribuiti lungo i lati più lunghi. I danzatori erano dei gentiluomini ai quali si univano paggi del re. Le dame partecipavano di norma solo ai *ballets de la reine*.

I *Grand ballets* erano danzati dai nobili, uomini e donne; in particolari occasioni si univano ad essi il re, la regina e membri della famiglia reale.

La parte musicale era svolta da cantori e strumentisti di professione. I secondi erano i musicisti della camera, della cappella e della scuderia del re. Negli spettacoli a corte il nucleo delle esecuzioni strumentali era affidato ai 24 “*violons du roi*”, che costituivano la prima orchestra d'archi in senso moderno.

Il *Ballet pour la prospérité des armes de France*, che il cardinale Richelieu fece rappresentare a Palais Cardinal (poi Palais Royal) nel 1641, portò una novità nei moduli rappresentativi: la separazione tra gli esecutori (che agivano su una scena rialzata) e gli spettatori (che li fronteggiavano seduti in sala).

Morto il cardinale, la reggente Anna d'Austria fece rappresentare altri *ballets* a grande spettacolo nella stessa sala, trasformata dallo scenografo italiano Giacomo Torelli.

Il *ballet à entrées* ritrovò la sua caratteristica di *divertissement* teatrale, diventò più drammatico, si avvicinò all'opera di tipo italiano, e da questa derivò l'impianto scenico e le macchine teatrali. Fu così possibile far seguire, alla rappresentazione di un'opera veneziana, *Le nozze di Peleo e di Teti* di Carlo Caprioli, un ballo di ideazione francese.

Si aprivano così le strade alla creazione della *tragedia in musica* francese di cui fu ideatore e primo creatore il fiorentino di nascita Giovan Battista Lully.

LA TRAGÉDIE-LYRIQUE DI LULLY

Antecedenti

Tra il 1645 e il 1662 il Cardinal Mazzarino offrì alla corte e al pubblico parigino ripetute occasioni per conoscere e apprezzare l'opera italiana, ma il suo impegno non sortì i risultati sperati e i francesi, a differenza di quanto accadde a Vienna e in altre capitali europee, non adottarono il modello italiano d'opera musicale. Gli sforzi del primo ministro produssero però ugualmente un risul-

tato positivo, stimolando poeti e compositori francesi alla creazione di un teatro musicale francese.

Il primo serio tentativo in questa direzione fu compiuto dall'abate Pierre Perrin librettista e da Robert Cambert compositore i quali, nel 1659, misero in scena con qualche successo una *Pastorale d'Issy* nella quale si mescolavano elementi formali italiani e francesi.

Al di là dei valori artistici, l'iniziativa fu accolta con favore nei circoli sensibili alla crescita della cultura musicale nazionale. In questo contesto il primo ministro Colbert nel 1669 ottenne per l'abate Perrin il privilegio reale di esclusiva per la rappresentazione di opere in musica in Francia.

Frutto di questa operazione fu *Pomone*, la prima vera opera francese, composta dal Cambert su libretto di Perrin e accolta favorevolmente nel 1671.

La effettiva data di nascita dell'opera francese è però da considerare il 1672. Approfittando delle difficoltà economiche nelle quali si dibatteva Perrin, in prigione per debiti, Lully ne rilevò il brevetto regio e da Luigi XIV si fece rilasciare una nuova patente che gli riconosceva il diritto esclusivo di rappresentare opere in musica a Parigi e in Francia, non solo, ma lo autorizzava a trasferire tale diritto ai suoi eredi e ad organizzare l'Académie royale de musique et danse (che si chiamò poi Théâtre de l'Opéra o, brevemente, Opéra). In tale modo Lully diventò, per regio decreto, il sovrano assoluto della musica in Francia. C'erano ormai le premesse istituzionali per la nascita dell'opera in musica francese, che i contemporanei chiamarono *tragédie en musique* e poi comunemente *tragédie-lyrique*.

Jean-Baptiste Lully

La vita

Nato a Firenze nel 1632, all'età di 14 anni fu portato a Parigi e assegnato come valletto di camera ad una delle principesse reali, M.lle de Montpensier, la quale desiderava avere al suo servizio un giovane con il quale conversare in italiano. Nei sei anni trascorsi al suo servizio Lully si fece apprezzare per la vivacità dello spirito e le doti spontanee di violinista e di ballerino. Ebbe inoltre la possibilità di coltivare e perfezionare le inclinazioni musicali studiando con Michel Lambert e con Roberday.

A vent'anni passò al servizio del giovane re Luigi XIV, il quale gli dimostrò subito una stima e una simpatia che non vennero mai meno e trasferì a poco a poco nelle sue mani l'organizzazione della musica e degli spettacoli di corte, a Parigi e poi nell'intera Francia.

Nominato nel 1653 compositore della musica strumentale del re, Lully contemporaneamente partecipava come ballerino e mimo agli spettacoli di corte e si imponeva come compositore di balletti.

Un'ulteriore promozione ebbe nel 1661, con la nomina a compositore della camera del re. Poco soddisfatto dell'orchestra di corte, il cui nucleo era costituito dalla "Bande des 24 violons du roi" (noi diremmo un'orchestra d'archi con l'organico di 24 strumentisti), costituì un complesso più agile ed efficiente, la "Petite bande des 16 violons du roi". Nel decennio successivo la sua attività fu assorbita principalmente dalle composizioni sacre e dalla creazione di spettago-

li per la corte: balletti pastorali e commedie-balletto per i quali collaborò con i maggiori ingegni della poesia e del teatro francese: Corneille, La Fontaine, Molière, Racine.

La carica di "sovrintendente della musica francese" conferitagli dal re nel 1672 e tenuta fermamente nelle sue mani fino alla morte, arrivò in un momento quanto mai propizio: lo scacco finanziario che aveva fatto seguito al successo di stima che Perrin e Cambert avevano conseguito con *Pomone*.

L'ultimo quindicennio della carriera di Lully (1672-1687) fu dominato dalla definizione e dalla messa a punto del suo modello di opera in musica francese, la *tragédie-lyrique*.

Nel gennaio 1687, dirigendo un *Te Deum* di ringraziamento per la guarigione del re, mentre batteva il tempo si ferì un piede col bastone di direttore. Sopravvenuta la cancrena, morì due mesi dopo, al culmine della carriera e della fortuna.

L'opera

La produzione artistica di Lully si svolse nell'arco di un terzo di secolo, ma le forme e gli stili da lui ideati influirono sulla musica scenica francese per circa un secolo, fino a Gluck.

Il primo ventennio della sua attività creativa (1652-72) fu occupato dalla composizione di 31 *ballets*, molti dei quali svolti su trame dettate da Isaac de Benserade, e di 14 *comédies-ballets*, frutti della sua collaborazione con Molière.

Lully innovò gradualmente la tradizione del *ballet de cour* accordando uno spazio sempre più largo alla parola e al canto; appare evidente qui l'influenza della vocalità italiana. I balli erano guidati, ovviamente, da disegni coreografici, ma i passi impiegati corrispondevano sempre più a quelli delle danze di recente voga. Così, accanto alle correnti e alle gagliarde, comparvero numerosi il *passepied* (in 3/8 o 6/8), il *rigaudon* (in 2/4 o 4/4), la *bourrée* (in ϕ), la gavotta (in 4/4) e soprattutto il minuetto (in 3/4).

Fu il grande comico e commediografo Jean-Baptiste Poquelin detto Molière (1622-1673) che gli propose un genere nuovo, la *comédie-ballet* nella quale le scene e i dialoghi parlati erano resi più vari dall'inserimento di balletti. Questa, tra il 1663 e il 1671, fu una parte importante della produzione comica mollièriana. Oggi quelle commedie vengono recitate omettendo gli interventi musicali, ma quando fu proposta ai pubblici di corte e parigino, la collaborazione di Lully con Molière diede luogo a spettacoli stimolanti, sia quando le *entrées* di balli immettevano episodi estranei alla commedia, sia quando essi si integravano nell'azione. Gli esempi più felici di questo secondo tipo furono *George Dandin* (1668) e la spassosa, amara satira del borghese arricchito (*Le bourgeois gentilhomme*, 1670).

Lully raggiunse il culmine dell'esperienza creativa con le 13 *tragédies-lyriques* composte, con cadenza quasi annuale, tra il 1673 (*Cadmus et Hermione*) e il 1686 (*Armide*): una serie di capolavori che purtroppo vengono raramente proposti al moderno ascolto, tra i quali emergono *Alceste*, 1674; *Isis*, 1677; *Psyché*, 1678; *Amadis*, 1684 e *Roland*, 1685.

Contemporanea della grande stagione del teatro tragico in poesia di Pierre Corneille (1606-1684) e di Jean Racine (1639-1699), la tragedia lirica lulliana non poteva sfuggire ai molteplici influssi di quello. Il poeta Philippe Quinault (1635-1688), che fu il più diretto collaboratore di Lully e scrisse i libretti di 11

delle 13 opere, si richiamò all'esempio e all'autorità dei grandi tragici francesi contemporanei sia per la scelta dei soggetti – desunti dalla mitologia antica e dai poemi eroici posti in voga dai letterati del Rinascimento italiano – sia per gli aspetti formali, quali la suddivisione in 5 atti e la versificazione, basata sull'alexandrino (il verso classico della poesia francese, composto di 14 sillabe con cesura).

Tra le tragedie liriche di Lully e le contemporanee opere veneziane (Cavalli, più di Luigi Rossi, fu il suo punto di riferimento) le differenze erano notevoli, ed era soprattutto la musica che le sottolineava.

La distinzione tra i *récits* e gli *airs* delle opere lulliane era meno netta di quella che opponeva i recitativi alle arie nelle opere dei compositori italiani; il passaggio dai *récits* agli *airs* (che erano spesso organizzati in forma bipartita AB o AABB) non è sempre evidente, perché entrambi attuavano il procedimento sillabico, ed erano guidati da un tono elevato di declamazione cantata, modello della quale erano la maestosità e l'enfasi proprie della versificazione classica francese.

(È fama che Lully avesse attentamente studiato, alla Comédie française, le inflessioni e le declamazioni della più celebre attrice del tempo, la Champmeslé.)

Un altro elemento di differenziazione è la importante presenza nelle *tragédies-lyriques* dei cori e delle danze. I cori erano introdotti in tutti gli atti, soprattutto nelle scene conclusive, che il compositore spesso svolgeva sui moduli ritmico-armonici di ampie ciaccone.

L'orchestra di Lully era un organismo strumentale ampio, più ricco, omogeneo e vario di quello impiegato nelle coeve opere veneziane. Si basava su un nutrito gruppo di archi, la *Bande des violons*, cui si aggiungevano flauti, oboi, fagotti, occasionalmente trombe e timpani.

La scrittura orchestrale era a 5 parti: 2 di violini (*dessus, haute-contre*), 2 di viole (*taille, quinte*) e una di violone (*basse*).

Oltre ad accompagnare tutte le parti cantate e i balli, all'inizio dello spettacolo l'orchestra suonava una *ouverture*, la quale venne poi chiamata "alla Lully" e che, nella forma da lui definita, fu largamente adottata anche fuori dalla Francia durante la prima metà del successivo secolo (Telemann, Händel ecc.).

L'*ouverture* lulliana iniziava con un Adagio o Lento maestoso e incisivo, con ritmo puntato; una cadenza sulla dominante lo separava dal successivo Allegro fugato, più esteso. Più avanti si affermò l'usanza di riprendere, nella coda conclusiva dell'Allegro, l'andamento lento iniziale.

Lully compose anche una ventina di mottetti, salmi e inni per il servizio religioso della cappella del re, nei quali si riconosce la sua statura di musicista, e la padronanza della scrittura polifonica è al servizio di una sincera pietà. Con queste opere, pur minori nei confronti della produzione teatrale, Lully si innalzava al livello dei maggiori compositori francesi di musica sacra suoi contemporanei, Marc-Antoine Charpentier e Michel De Lalande.

La personalità

Jean-Baptiste Lully ebbe dai francesi suoi contemporanei il titolo di "principe della musica" e come un principe egli, al servizio del monarca che impersonò l'assolutismo in Europa, trasse dall'esercizio della professione onori, potere e ricchezze quanti nessun altro musicista avesse mai raccolto. Fama e gloria gli

derivarono solo in parte dai balletti, dalle *comédies-ballets*, dalla musica religiosa: egli le dovette principalmente al fatto di essere stato il creatore dell'opera francese barocca e di averla portata al punto più alto della sua parabola. Le *tragédies-lyriques* di Lully infatti tennero il cartellone per oltre un secolo e furono rappresentate in Francia fino alla vigilia della Rivoluzione. Le ragioni del suo successo risiedono nell'aver risposto alle attese di uno spettacolo musicale accetto alla società francese durante i regni di Luigi XIV, XV e XVI e di averlo realizzato con magnificenza e gusto.

Il primo traguardo che egli si era posto fu di creare l'equivalente in musica della tragedia in versi. L'ossequio al modello letterario (più Racine che Corneille) gli imponeva di rispettare l'unità dell'intreccio, la dignità dei contenuti, la proprietà nell'uso della lingua, l'evocazione – attraverso storie della mitologia classica – di un mondo nel quale la natura e i sentimenti obbedivano all'esigenza di uno stile alto e levigato. Ma l'opera era, doveva essere anche spettacolo. Non poteva limitarsi, come la tragedia, a *raccontare* con i versi e i dialoghi. Doveva far *vedere* lo svolgimento delle vicende esposte nei versi di Quinault. Questo era il compito del canto, anzitutto, ma anche della danza e della messinscena (scene e costumi). Tutti insieme essi contribuivano a far vivere un mondo illusorio e meraviglioso, di sfarzo e raffinatezza, governato da una costante magnificenza.

Prima di Wagner, senza richiami alle istanze teoriche dell'unità delle arti nel dramma musicale, Lully seppe armonizzare poesia, musica, danza, messinscena in uno spettacolo omogeneo che per molte generazioni sedusse i francesi.

DOPO LULLY

L'*opéra-ballet*

Dopo la morte di Lully l'equilibrio tra poesia, musica e danza che aveva conferito unità e compattezza alla *tragédie-lyrique* si spezzò e si affermò un nuovo genere: l'*opéra-ballet*.

Nell'*opéra-ballet* prevalgono le danze e le arie cantate. L'unità di azione fu smembrata. Non c'era più, in ogni opera, un'unica vicenda, ma tante storie quanti erano gli atti dell'opera, di solito tre. Ogni atto si configurava quindi come una piccola opera indipendente, su un intreccio esile, in prevalenza di gusto galante e facile pretesto per le danze. Vennero trascurati gli argomenti mitologici ed eroici e furono recuperati climi e ambienti pastorali. Il periodo in cui fu in voga l'*opéra-ballet*, cioè il primo trentennio del secolo XVIII, inclinava alle nostalgie bucoliche che erano celebrate nei quadri di Watteau. La poetica dell'Arcadia italiana influenzava anche la cultura artistica francese. E nei brani cantati aveva acquistato valore di modello lo stile operistico italiano al quale Lully aveva sbarrato la strada.

Tra il 1697, anno in cui fu rappresentata l'*Europa galante* di André Campra, e il 1735, data delle *Indes galantes* di Rameau, l'*opéra-ballet* contese alla *tragédie-lyrique* i favori del pubblico francese. I cultori principali dell'*opéra-ballet* furono Campra e Destouches.

Oriundo italiano, André Campra (1660-1744) fu autore, oltre che della citata *Europe galante*, del *Carnaval de Venise* (1699), delle *Fêtes venitiennes* (1710) e di altri *opéras-ballets* nei quali mise in evidenza uno straordinario talento lirico. Scrisse e pubblicò anche delle *Cantates* francesi nelle quali (come dichiarava nell'Avvertenza) si era sforzato “di mescolare alla delicatezza della musica francese la vivacità della musica italiana”.

Più giovane di lui, André Destouches (1672-1749) esordì con *La pastorale d'Issé* (1697) e produsse, tra altri *opéras-ballets*, *Callirhoé*, il suo capolavoro (1712) e *Les éléments* (1721), scritto in collaborazione con Michel De Lalande. Destouches fu tra i primi musicisti francesi a impiegare l'aria con il da capo, che era estranea alla tradizione francese.

Jean-Philippe Rameau – Lullisti e ramisti

Il più illustre operista francese del Settecento, Jean-Philippe Rameau (1689-1764), scrisse la sua prima opera teatrale quando aveva già toccato i cinquant'anni.

Figlio di un organista di Digione, fino a dieci anni prima aveva condotto una esistenza raminga come organista e insegnante in vari centri della provincia francese: Avignone, Clermont-Ferrand, la natia Digione, Lione e ancora a Clermont-Ferrand. In questo periodo compose la maggior parte delle sue musiche per clavicembalo ed elaborò il *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturelles* (Trattato dell'armonia ricondotta ai suoi principi naturali) pubblicato nel 1722, nel quale, confermando i principi zarliniani, perfezionò la concezione della teoria armonica.

Stabilitosi a Parigi nel 1723, incontrò un appassionato compositore dilettante, il ricchissimo appaltatore generale La Pouplinière, che diventò un suo caldo ammiratore, gli affidò la direzione dell'orchestra che si esibiva nella sua fastosa villa di Passy, lo protesse e lo aiutò. Fu lui, sembra, che lo convinse a cimentarsi con l'opera. La prima, *Hippolyte et Aricie*, fu rappresentata a Parigi nel 1733.

La produzione teatrale di Rameau comprende 26 opere, tra *tragédies-lyriques*, *opéras-ballets* e *pastorales heroïques*, un genere leggero in cui agivano, cantando e ballando, pastori e mitici eroi. I lavori più significativi risalgono ai primi anni dell'impegno operistico di Rameau e contano, oltre ad *Hippolyte et Aricie*, le *tragédies-lyriques* *Castor et Pollux* (1737), *Dardanus* (1739) e l'*opéra-ballet* *Les Indes galantes* (1739).

Il successo presso il pubblico agli inizi fu contrastato dal partito degli ammiratori irriducibili di Lully, i quali gli rimproveravano di essersi allontanato dal modello teatrale ideato dal grande fiorentino. Scoppiò allora un'accesa polemica, la *querelle* tra *lullisti* (gli ammiratori di Lully) e *ramisti* (seguaci di Rameau), la quale si prolungò negli anni, fino a quando il successo delle rappresentazioni parigine della *Serva padrona* di Pergolesi (1752-54) scatenò una *querelle*, detta dei *Bouffons*, che coinvolse i seguaci dell'opera buffa italiana e i suoi oppositori – e tra questi ultimi si ritrovarono, uniti e rappacificati, lullisti e ramisti.

Superate infine le polemiche, la fama di Rameau operista rifulse senza contrasti. A suggello della gloria conquistata, nel 1745 Luigi XV lo nominò compositore di musica della camera del re. Nel 1764 gli furono conferite anche le patenti di nobiltà. Nello stesso anno moriva.

A dispetto delle differenti opinioni dei lullisti, Rameau fu l'attento e fedele continuatore della concezione teatrale imposta dal creatore della *tragédie-lyrique*, ne confermò la severa nobiltà drammatica, e nella messinscena e nei *divertissements* danzati confermò il gusto per il "meraviglioso" che il pubblico continuava ad apprezzare.

La sua inclinazione teatrale si realizzò, come aveva fatto Lully, nel canto. I suoi recitativi, sia semplici che accompagnati, erano più "cantanti" dei recitativi italiani contemporanei, ma le arie non erano molto più libere e melodicamente articolate dei recitativi, perché la preoccupazione per una pronuncia chiara, puntuale e poco vocalizzata della parola aveva la meglio sulle attrattive melodiche.

Alla definizione dello stile drammatico delle opere teatrali di Rameau giovò molto il suo robusto senso dell'armonia, assai più ricco ed avanzato non solo di quello di Lully, ma anche di quello della maggioranza dei suoi contemporanei.

L'aspetto più originale delle opere teatrali di Rameau è nella qualità dei brani strumentali, superiori a quelli dei contemporanei francesi e italiani.

Indicata con il termine generico di *symphonie*, la musica strumentale delle opere di Rameau riguardava anzitutto le *ouvertures* introduttive, che egli intese spesso come grandiosi affreschi sonori e che talvolta descrivevano eventi naturali.

L'orchestra di Rameau ha grande rilievo sia quando accompagna le arie e gli insiemi vocali, sia nelle danze. Le "sinfonie coreografiche" erano le parti più amate del suo teatro; gavotte, minuetti, *rigaudons*, *passepieds* eccetera rivelano una ricchezza melodica inattesa e una grande varietà dell'orchestrazione. Nel pensiero del compositore danze e *airs de danse* non erano semplici occasioni per i *divertissements*, ma fasi importanti delle vicende operistiche.

L'opéra-comique

La commedia in musica in quanto forma operistica era sconosciuta nel Seicento; nacque e si diffuse in Europa durante il Settecento. Non ebbe i caratteri di cosmopolitismo, artistico e sociale, dell'opera seria; al contrario sviluppò tratti specificamente nazionali sia in Italia (opera buffa), sia in Francia (*opéra-comique*) sia nei paesi di lingua tedesca (*Singspiel*). La diffusione di ciascuna di queste forme fu limitata agli ambiti territoriali di ciascuna lingua.

A differenza dell'opera buffa italiana, l'*opéra-comique* francese non si sviluppò parallelamente all'opera seria (*tragédie-lyrique* o *opéra-ballet*), ma in opposizione ad essa. Era tuttora valido il privilegio accordato da Luigi XIV a Lully e all'Académie royale de musique (cioè l'Opéra) che vietava a tutti i teatri di Parigi di introdurre la musica nelle composizioni drammatiche. E quando, alle fiere di St. Germain e di St. Laurent, si aprirono dei teatri provvisori per la rappresentazione di commedie o pantomime inframmezzate da musiche, piovvero denunce e processi. Si arrivò ad un compromesso: ai teatri periferici fu consentito di introdurre modeste quantità di musica nelle loro commedie, contro il pagamento di una *royalty* annua all'Opéra.

A questo punto – era il 1715 – ebbero via libera il Théâtre de la Foire e il Nouveau Théâtre Italien che, senza più preoccupazioni, poterono mettere in scena le loro produzioni. Nacque così il genere dell'*opéra-comique* che si caratterizzò perché alternava sezioni parlate (dialoghi) e brani cantati (canzoni e arie).

Nei primi decenni le canzoni inserite tra i dialoghi erano semplici motivi e arie popolari, del genere chiamato *vaudeville*, sulle cui preesistenti melodie venivano scritte parole intonate alla vicenda e ai momenti dell'azione. Più avanti i *vaudevilles*, furono sostituiti da arie e *ariettes*, alcune composte da musicisti francesi, altre adattamenti di arie originali italiane.

Il commediografo che per primo intuì le possibilità artistiche del genere fu Charles-Simon Favart, il quale produsse molti lavori originali, fu anche impresario e diede il suo nome al Théâtre Italien (o Salle Favart).

Il più apprezzato *opéra-comique* di questa prima fase fu *Le devin du village* (cioè l'indovino del villaggio) (1752) di Jean-Jacques Rousseau, più famoso poi come filosofo. Pochi mesi prima di prendere decisamente partito per l'opera comica italiana egli aveva composto questo piccolo gioiello di commedia e di musica francese, con *ariettes* sentimentali, arie e piccoli cori nello stile del *vaudeville*.

Le rappresentazioni di opere buffe italiane all'Opéra di Parigi (1752-54), il successo e le polemiche che esse suscitarono esercitarono una positiva influenza sulla definizione di un nuovo tipo di *opéra-comique*, il quale, negli ultimi 40 anni del Settecento, raccolse il favore crescente del pubblico, non solo parigino e francese, ma anche straniero.

Rispetto agli *opéras-comiques* rappresentati prima dell'arrivo a Parigi dei "Bouffons" italiani, la nuova produzione si distinse per due caratteristiche "esterne". La musica era sempre originale e a poco a poco conquistò uno spazio e un'importanza superiori a quelli delle parti parlate. Inoltre librettisti e musicisti non si limitarono a proporre argomenti comici o lieti, ma affrontarono tutti i generi che muovevano la curiosità del pubblico ed erano espressioni di una cultura in rapida trasformazione. Cioè – oltre alla pastorale e alla commedia-farsa con intrighi amorosi – il racconto fiabesco, il dramma sentimentale e il dramma storico.

Il passaggio alla seconda fase della storia dell'*opéra-comique* fu avviato da un italiano di Matera, allievo a Napoli di Durante, Egidio Romualdo Duni (1709-1775).

Arrivato nel 1757 a Parigi, sposò subito la causa dell'opera in lingua francese, e le sue produzioni furono le prime a cogliere successi duraturi con musiche nuove e originali, nelle quali si fondevano lo stile italiano e il francese. Compose 23 *opéras-comiques*, molti su libretti del Favart. Da ricordare *La fée Urgèle* (La fata Urgèle) e *L'isle des fous* (l'isola dei pazzi).

Di temperamento opposto furono i due più apprezzati maestri di questo periodo: François-André Philidor (1726-1795) e Pierre-Alexandre Monsigny (1729-1817): fornito di un robusto talento drammatico, energico, potente, il primo; melodista nato ed efficace, ma scarsamente versato nella scienza della composizione il secondo.

Philidor ottenne il primo notevole successo con *Blaise le savatier* (1759), ma il suo capolavoro è ritenuto *Tom Jones* (1765), una "commedia lirica" tratta dal noto romanzo inglese di Henry Fielding, in cui si coniugano pathos e vivacità, vigore e sensibilità.

Il capolavoro di Monsigny, *Le Déserteur* (1769), è ritenuto uno degli *opéras-comiques* più importanti.

Il compositore di maggior rilievo fu però il belga **Modeste Grétry** (Liegi 1741 - presso Parigi 1813). Dopo 8 anni di studi a Roma, nel 1767 si stabilì a Parigi. I suoi primi *opéras-comiques* furono accolti con favore ed egli continuò a scriverne fino alla fine del secolo. Mise in musica libretti che appartenevano a differenti generi: "comédie-ballet" (*Zemire et Azor*, 1771, su libretto di Marmontel), idillico-pastorale (*La rosière de Salency*, 1774), esotico-orientale (*La caravane du Caire*, 1783).

Aucassin et Nicolette (1779) inaugurò un nuovo filone, soggetti tratti o ispirati alla storia medioevale, verso la quale la sensibilità preromantica indirizzava un crescente interesse. Il suo capolavoro, *Richard Coeur de Lion* (1784), costituisce il momento culminante dell'*opéra-comique* e nello stesso tempo anticipa il teatro romantico del secolo XIX.

Negli *opéras-comiques* di Grétry si apprezzano ancora l'invenzione melodica vivace, a volte geniale, accuratamente aderente alle aspirazioni sentimentali, e il robusto senso teatrale.

GERMANIA E AUSTRIA

L'OPERA BAROCCA TEDESCA

La prima opera composta in Germania fu *Dafne*, rappresentata nel 1627 alla corte di Sassonia. Si basava sul libretto di Rinuccini che era servito al Peri e a Marco da Gagliano, tradotto in tedesco dal più autorevole poeta e trattatista del tempo, Martin Opitz. La musica, purtroppo perduta, era stata scritta da Heinrich Schütz.

Fino alla fine del Settecento l'opera in Austria e in Germania fu, direttamente o indirettamente, sotto l'influsso egemone della musica italiana. Direttamente: a Vienna e presso le corti di Monaco e di Dresda si rappresentavano opere italiane composte da maestri italiani o italianizzanti, su libretti italiani e cantate da artisti italiani.

Indirettamente: nelle città libere e nelle corti di alcuni piccoli regni o ducati tra il 1670 ca. e il 1730 ca. furono messe in scena opere di compositori tedeschi su libretti tedeschi, ma di palese derivazione dai moduli drammatici e musicali italiani o, assai meno, francesi.

I centri nei quali invece si diffuse l'opera tedesca furono molti, posti nelle regioni settentrionali e centrali della Germania; tra essi le corti di Brunswick-Wolfenbüttel e di Hannover, la città di Lipsia, ma soprattutto Amburgo.

Per l'opera barocca tedesca Amburgo ebbe una funzione che si può equiparare a quella di Venezia nell'opera italiana. Città-stato commerciale, con uno dei porti sull'Atlantico più importanti per traffico, abitata da una borghesia ricca e favorevole alle novità, Amburgo era la sola città tedesca in grado di offrire a giovani talenti occasioni e risorse per sperimentare novità in campo teatrale.

Nel 1678 alcuni facoltosi cittadini si consorziarono e fecero edificare un teatro che, dal luogo nel quale fu eretto, si chiamò "del mercato delle oche". Inaugurato con un'opera di argomento biblico – *La creazione, la caduta e la rinascita dell'uomo* di Johann Theile di Norimberga, discepolo di Schütz – esso fu retto con criteri impresariali come i teatri di Venezia. Era aperto tutto l'anno e in ogni stagione venivano presentate 8-10 opere nuove.

Nata, a differenza dell'opera italiana e della *tragédie-lyrique* francese, su un terreno vergine, non preesistendo alcuna forma o abbozzo di teatro musicale, l'opera tedesca non poteva che richiamarsi a modelli stranieri. Ciò appare evidente fin dai libretti, tradotti o elaborati o comunque derivati dai drammi per musica della contemporanea opera veneziana. Gli argomenti erano mitologici, storici, pastorali, cui i poeti tedeschi aggiunsero due tipi sconosciuti in Italia e in Francia, ispirati alla Bibbia e alla storia nazionale.

Le cose non andavano diversamente sul piano della composizione. I maestri non potevano ignorare gli esempi e i modelli costituiti dai repertori operistici stranieri consolidati e diffusi, soprattutto quello veneziano. Nel caso dei compositori tedeschi più dotati, le opere palesano uno stile curiosamente ibrido, nel quale si mescolano recitativi secchi e arie con il da capo, melodie di stampo liederistico e, più avanti, balletti all'uso francese.

I compositori più apprezzati furono:

Johann Sigismund Kusser, che aveva studiato a Parigi con Lully e fu apprezzato anche per le doti di organizzatore e direttore. Suo allievo fu

Reinhard Keiser (1674-1739), la personalità artistica di maggior statura, il quale operò prevalentemente ad Amburgo. La sua produzione operistica costituisce una sintesi sufficientemente armonica delle tendenze stilistiche che si sovrapponevano nelle opere tedesche. Nei lavori teatrali della sua maturità il Lied, l'aria e il recitativo italiano, la danza francese si componevano in gradevole omogeneità musicale.

Quando il declino dell'opera tedesca barocca era già avviato, scrissero per il teatro di Amburgo anche Johann Mattheson e Georg Friedrich Händel. Quest'ultimo, non ancora ventenne, compose 4 opere tedesche, di cui ci è pervenuta solo la prima, *Almira* (1705).

IL SINGSPIEL

Verso la metà del Settecento si affermò un genere di spettacolo misto di recitazione e musica (e in quanto tale simile all'*opéra-comique*) che prese il nome di *Singspiel*. Esso ebbe origine dall'iniziativa di alcuni commedianti tedeschi che, nelle commedie e nei drammi, inserivano sia canzoni popolari, sia arie e concertati di opere. Nato a Vienna, il genere si diffuse anche in Germania.

Gli impresari e i capocomici più avveduti compresero presto che il nuovo genere, messo in scena soprattutto per un pubblico borghese, aveva notevoli possibilità di successo, e puntarono sulla creazione di drammi originali con musiche composte appositamente. La cultura ufficiale fu indifferente nei con-

fronti del nuovo genere: Goethe fu uno dei pochi che comprese quale carica di novità teatrale portasse con sé.

Tra i primi musicisti che composero *Singspiele* spiccarono Hiller e Benda.

Johann Adam Hiller (1728-1804), compositore fertile in vari generi e scrittore, mentre viveva a Lipsia compose le musiche di 4 *Singspiele*. Il più noto è *Die Jagd* (La caccia) (1770), nel quale “riuscì a fondere la melodiosità del bel canto italiano, il cicaliccio dello stile buffo e il modo di parlare piacevolmente caricato dell'opéra-comique con il carattere tedesco del Lied” (Abert).

Georg Benda (1722-1795) – autore anche dei *melologi* (scene e drammi recitati sull'accompagnamento dell'orchestra) *Arianna a Nasso* e *Medea* ispirati al *Pygmalion* di Rousseau – per la corte di Sassonia-Gotha compose alcuni *Singspiele*, tra cui *Der Dorfjahrmärkt* (La fiera del villaggio) (1775). A differenza di Hiller e altri contemporanei, egli costruiva le scene con maggior ampiezza e varietà, senza rinunciare alle attrattive di uno stile melodico di facile comunicabilità.

Rispetto a quelli diffusi in Germania, i *Singspiele* nati a Vienna intorno agli anni Cinquanta rivelano maggiore abilità e maturazione musicale: ciò è facilmente comprensibile, dato che la città era allora uno dei più avanzati centri musicali europei. Era naturale, quindi, che nei *Singspiele* viennesi ci fosse più musica che dialogo, che maggiore fosse l'impegno vocale richiesto ai cantanti e l'abilità strumentale delle orchestre. Ed era altrettanto naturale che i *Singspiele* assumessero una struttura più vicina al modello tradizionale di opera.

Per la valorizzazione del *Singspiel* viennese (come segnale di una nuova politica culturale) ebbe grande importanza la decisione presa nel 1778 dall'imperatore Giuseppe II di dargli una sede ufficiale nel Burgtheater, al quale fu apposta la qualifica di “teatro nazionale”. Non molti anni dopo, sciolta la compagnia di canto tedesca, i *Singspiele* trovarono ospitalità nel Teatro di Porta Carinzia, l'attuale Teatro dell'Opera, allora teatro di corte e sede ufficiale dell'opera italiana.

Tra i compositori viennesi spiccò Karl Ditters von Dittersdorf (1739-1799), autore anche di opere buffe italiane, il cui *Doktor und Apotheker* (1786) ottenne un'accoglienza tale da eclissare persino il successo delle *Nozze di Figaro* di Mozart, rappresentato nella stessa stagione.

L'importanza artistica del *Singspiel* sarebbe stata modesta e limitata all'ambiente e al successo conseguito presso alcuni strati di pubblico, se non avesse offerto terreno propizio alla nascita di alcuni capolavori: *Die Entführung aus dem Serail* (Il ratto dal serraglio) e *Die Zauberflöte* (Il flauto magico) di Mozart, *Fidelio* di Beethoven, *Der Freischütz* (Il franco cacciatore) di Weber, e di alcune opere teatrali della gioventù di Schubert.

Va aggiunto che il *Singspiel* fu la matrice storica dell'operetta viennese dell'Ottocento.

INGHILTERRA

DAL MASQUE ALL'OPERA INGLESE

Nell'Inghilterra dei Tudor (sec. XVI) *masque* era un trattenimento di corte affine al *ballet de cour* francese e, in misura minore, agli intermedi rinascimentali italiani. Svolgeva argomenti mitologici o allegorici, con alternanza di scene recitate, musiche vocali e balli. Mentre i dialoghi e le parti cantate erano affidati a musicisti di professione, nelle danze si esibivano gentiluomini mascherati (da qui il nome *masque*, maschera).

Il *masque* toccò alti livelli esecutivi nei primi decenni del Seicento, durante il regno dei primi due Stuart, Giacomo I (1603-1625) e Carlo I (1625-1649). La rivoluzione puritana di Cromwell, la guerra civile e l'instaurazione della repubblica (1649-1660) ne segnarono la fine.

Si insiste sul fatto che il *masque* aveva valore di cerimoniale, e solo indirettamente di rappresentazione. Per i luoghi in cui si svolgeva (a corte e nei palazzi dei nobili), nulla era tanto lontano dal teatro dell'opera italiano quanto il *masque*, atto collettivo con il quale il ceto aristocratico e il suo sovrano celebravano come un rito esclusivo i loro fasti.

Non è possibile esprimere un giudizio sulle qualità musicali dei *masques*, perché gran parte delle musiche è andata perduta. Erano certamente superiori i valori espressi dall'invenzione letteraria e dallo spettacolo, anche perché i libretti erano scritti da alcuni fra i maggiori poeti e drammaturghi inglesi della generazione successiva a quella di Shakespeare. Soprattutto Ben Jonson (1572-1637), autore del *Masque of Blackness*, del *Masque of Queens*, della *Vision of Delight*, e John Milton (1608-1674), che scrisse *Comus* (1634).

Con Ben Jonson collaborò per più di 25 anni, quale scenografo e creatore di maschere, il più famoso architetto inglese del tempo, Inigo Jones (1573-1652). Fu lui che, rientrando dall'Italia nel 1605, introdusse nei teatri di Londra gli scenari mobili di ideazione italiana, i quali consentivano i cambi di scene a vista.

Di livello modesto erano per lo più i compositori che scrivevano le musiche per i *masques*. Tra essi c'è solo una personalità di valore, Matthew Locke (1622-1677), le cui composizioni per teatro ne rivelano la vena affettuosa.

L'inizio della guerra civile (1641) segnò la fine della breve vita del *masque* di corte. Contemporaneamente fu decretata la chiusura dei teatri pubblici. Tuttavia, fu consentito di rappresentare dei *masques* in case patrizie private, e fu in un palazzo di Londra che nel 1653 alcuni gentiluomini rappresentarono *Cupid and Death*, su soggetto tratto da una favola di Esopo, versi di James Shirley, musicato da Christopher Gibbons e da Matthew Locke.

Quando volgeva al termine la repubblica di Oliver Cromwell, il drammaturgo William Davenant (o D'Avenant) ottenne l'autorizzazione ad aprire alla Rutland House un piccolo teatro per rappresentazioni in musica, per le quali fu proposto, per la prima volta, il termine "opera" in luogo di quello di *masque*. La prima opera inglese messa in scena alla Rutland House nel 1656 fu *The Siege of Rhodes* dello stesso Davenant, con musiche di vari autori.

Storicamente importante fu *Albion and Albanus* (1685), perché il poeta, John Dryden, riprodusse fedelmente la struttura del libretto d'opera italiano, con la distinzione tra recitativi e arie. Ai valori poetici del libretto non corrispondeva la musica di Louis Grabu, di scarsa consistenza. Ben altro interesse suscitò *Venus and Adonis*, un'operina scritta nello stesso anno per il diletto di Carlo II. La musica, di grande originalità ancorché porti visibili tracce di procedimenti italiani, è di John Blow (1649-1708). *Venus and Adonis* fu il modello di *Dido and Aeneas* di Henry Purcell, il quale era stato allievo di Blow quale ragazzo cantore della cappella reale.

HENRY PURCELL

Uno dei maggiori, se non il maggiore, tra i musicisti inglesi, nacque a Londra nel 1659 e ivi morì nel 1695.

Purcell interpretò gli ideali della società inglese della Restaurazione, la quale alla musica, più che umana commozione o fervore religioso, chiedeva comportamenti di seduzione sensuale e gradevolezze decorative. La sua produzione fu di altissima qualità e assommò alla tradizione inglese gli spiriti della musica vocale italiana e di quella strumentale francese.

L'inclinazione di Purcell a condividere virtù e difetti della cultura musicale del suo tempo favorì la riunione nelle sue mani delle principali cariche musicali pubbliche e di corte.

A 18 anni succedeva a Locke come compositore dei violini del re, a 20 era nominato organista all'abbazia di Westminster, a 23 organista alla cappella reale, a 24 compositore di corte di Carlo II, carica confermatagli da Giacomo II e poi da Guglielmo III.

La sua produzione comprende *anthems* e altre composizioni sacre, odi e cantate profane di circostanza; composizioni strumentali. L'attività di compositore teatrale fu intensa soprattutto negli ultimi 6 anni della sua vita.

Il suo capolavoro è l'opera in miniatura *Dido and Aeneas* (Didone ed Enea), composta nel 1689 per un collegio femminile di Chelsea (tutti i ruoli sono femminili, ad eccezione di quello di Enea), opera tuttora fruibilissima. La tragica storia amorosa narrata nel libro IV dell'*Eneide*, nonostante la brevità e l'essenzialità delle risorse musicali e sceniche, è sviluppata con alto senso del dramma. Recitativi, arie, cori, danze, intermezzi strumentali, si incalzano con grande varietà di accenti.

Il resto della produzione teatrale di Purcell appartiene al genere che oggi definiamo musiche di scena e che, dai drammi elisabettiani e da Shakespeare in poi, aveva in Inghilterra una solida tradizione.

Varie ed estese (ouvertures, intermezzi, arie, balletti, scene musicali) sono le musiche composte per *Dioclesian* di T. Betterton (1690), per *King Arthur* di J. Dryden (1691), per *The Fairy Queen* (tratta dallo shakespeariano, *Sogno di una notte di mezza estate*) (1692), per *The Indian Queen*, ancora di Dryden, rielaborazione di *The Tempest* di Shakespeare (1695).

Le creazioni teatrali costituiscono il culmine dell'attività creativa di questo compositore morto troppo giovane. Danno la misura della sua bravura nell'or-

ganizzare il materiale musicale, raggruppando e alternando episodi, variando gli "effetti" secondo il susseguirsi delle situazioni teatrali.

LA BALLAD OPERA

Allargando la penetrazione in Europa, l'opera seria italiana nei primi decenni del Settecento si era insediata sui palcoscenici di Londra. Non fu una conquista totale né indolore. I nobili accolsero con favore la novità degli spettacoli cantati in italiano, ma non fu così per il ceto medio. Anche gli scrittori non lesinavano critiche: l'ascoltatissimo Samuel Johnson definì l'opera "*un divertimento esotico e irrazionale per l'aristocrazia*", mentre sulle colonne del "Tatler" e dello "Spectator", i giornali che rispecchiavano l'opinione pubblica, Joseph Addison e Richard Steele non lesinavano critiche a volte sferzanti.

Ma la critica più efficace e godibile fu espressa da uno spettacolo "leggero" scritto da John Gay, *The Beggar's Opera* (L'opera del mendicante), rappresentato con successo nel 1728 e ripreso un numero infinito di volte lungo tutto il secolo.

L'azione si svolge in prigione e nei bassifondi di Londra, il protagonista è un ladro di strada e intorno a lui si muovono prostitute e gente di malaffare. La musica comprende una settantina di canzoni, in gran parte melodie popolari (*ballads*) inglesi, scozzesi, irlandesi e del Galles, ma non mancano le arie di Purcell e di Händel. Un compositore tedesco che viveva a Londra, Christopher Pepusch, fu incaricato di scrivere l'ouverture e di armonizzare e orchestrare i canti.

Il successo della *Beggar's Opera* creò il genere della *ballad opera*. Nei dieci anni seguenti ne furono composte e rappresentate più di 120, tutte frammezzate da canzoni popolari, ma nessuna di esse ebbe vita duratura sulla scena.

L'opera italiana nell'Ottocento

Quando si parla e si scrive sull'opera italiana dell'Ottocento, si usa spesso il termine melodramma, una parola composta, di etimologia greca, che significa "dramma cantato". In questo capitolo opera e melodramma sono impiegati come sinonimi.

Il melodramma fu e rimane la creazione più conosciuta e apprezzata della cultura italiana durante il secolo XIX. Pochi furono i pensatori, i poeti e i letterati, gli scienziati italiani di rilievo internazionale, mentre i nostri maggiori operisti, da Rossini a Puccini, erano conosciuti in Europa e in America, e il nostro melodramma era il prodotto di esportazione culturale più apprezzato.

Durante il secolo XIX e l'inizio del XX il melodramma convogliò l'interesse musicale quasi esclusivo degli italiani. Mentre i nostri pubblici nel Sei e nel Settecento avevano mostrato interesse sia per la musica teatrale sia per la strumentale e la sacra, e i compositori avevano coltivato tutti i generi o quasi tutti, nell'Ottocento la passione per la musica dei nostri antenati si identificò con l'apprezzamento per l'opera, che contagiò tutti i ceti sociali. Questa inclinazione collettiva è riassunta nella affermazione di Antonio Gramsci, che l'unica forma di teatro nazional-popolare che abbiano avuto gli italiani sia stato il melodramma.

Questo amore per l'opera, del quale possiamo leggere non labili riconoscimenti negli scrittori del tempo, tra gli altri Stendhal, Tommaseo e Rovani; ha la spiegazione storica in motivi di vario ordine ma due sembrano determinanti.

Il primo, di natura sociologica, è la funzione che aveva nella società italiana il teatro d'opera: non circoscritto agli eventi musicali che ospitava, ma occasione e luogo di incontri. Il secondo, di natura culturale, fu la capacità di rispecchiare i moti collettivi di pensiero e del gusto e le trasformazioni all'interno della società.

A teatro ci si incontrava, ci si frequentava; per un certo periodo nel ridotto si giocava d'azzardo; nei palchi si poteva anche mangiare e bere. La vita di relazione e di società si svolgeva in modi più sciolti e liberi che nei salotti e nei caffè.

Bastano poche frasi per accennare alle trasformazioni della società italiana osservate attraverso un secolo di melodramma. I libretti traducevano in una versificazione adatta a coniugarsi con la musica generi narrativi e personaggi dell'immaginazione in cui si identificava l'inconscio collettivo; in essi trovavano spazio e sviluppo i moti del sentimento e della fantasia. Dall'*Italiana in Algeri* alla *Sonnambula*, da *Lucia di Lammermoor* a *Nabucco*, da *Rigoletto* a *Cavalleria rusticana* alla *Bohème* le vicende e i personaggi incarnarono i moti dell'immaginazione e del sentire e i valori morali comuni a molte generazioni di italiani.

Nel secolo scorso il melodramma assolse anche le funzioni di informazione e di svago che nel nostro secolo vennero poi assunte da forme di comunicazione meccanica e moltiplicativa quali il cinema e la televisione. Il rapporto tra il teatro d'opera e il pubblico italiano e straniero si mantenne inalterato dall'inizio del secolo XIX, quando Rossini scriveva le prime opere, al primo quarto del secolo XX (la morte di Puccini segna virtualmente la fine dell'opera ottocentesca). La creazione melodrammatica fu copiosa e costante per tutto il periodo; numerosi furono i capolavori, ma anche le opere che il pubblico gradiva ascoltare e riascoltare. Questo flusso creativo fu sostenuto da appropriate strutture di produzione e affidato ad interpreti di alta qualità.

IL MELODRAMMA

Compositori e librettisti

La sorte volle che i nostri cinque massimi *operisti* si fossero trovati a comporre scaglionati in generazioni vicine e successive, saldandosi come anelli di una catena ininterrotta e intersecata: Rossini (che compose tra il 1810 e il 1829); Donizetti (1818-1843) e Bellini (1825-1835); Verdi (1839-1893); Puccini (1884-1924).

Un gradino più sotto si collocano gli operisti che, con una produzione segnata da caratteri personali o da solitari capolavori, stabilirono il tessuto connettivo e fornirono una produzione valida ai teatri, i quali erano sempre avidi di nuove opere da offrire al pubblico. Essi furono Mayr, Pacini e Mercadante nella prima metà del secolo; Ponchielli, Boito e Gomez durante gli anni del solitario primato di Verdi; Catalani, Mascagni, Leoncavallo, Giordano e Cilea nei decenni a cavallo tra il XIX e il XX secolo; Alfano e Zandonai nel primo ventennio del XX secolo.

Meritano inoltre una citazione Ferdinando Paër, Nicola Zingarelli, i fratelli Luigi e Federico Ricci, Errico Petrella, Alberto Franchetti, Italo Montemezzi, Ermanno Wolf-Ferrari.

Da alcuni anni è in corso la rivalutazione del ruolo dei *librettisti* come collaboratori autorevoli e, in più casi, coautori dei melodrammi. Fino a pochi decenni fa erano considerati umili artigiani del verso: riduttori di romanzi e di drammi famosi *ad usum* del teatro musicale, artigiani di un genere di poesia teatrale che una stratificata gerarchia dei generi letterari collocava tra i meno nobili. Nel rapporto fortemente subordinato fra i librettisti e gli operisti emerge il comportamento anomalo di Verdi e di Puccini. Pervenuti al possesso pieno del mestiere di compositori di teatro, l'uno e l'altro sceglievano autonomamente le vicende da trasformare in opera e partecipavano autorevolmente alla stesura del taglio scenico, alla delineazione dei caratteri e, occasionalmente, alla versificazione.

Ma, nella maggior parte dei casi, molti capolavori del melodramma e molte opere acclamate nacquero su libretti confezionati da abili letterati, esperti delle esigenze propriamente teatrali, accorti nell'impiego di un linguaggio accessibi-

le, diretto e sufficientemente conciso, capaci di piegare la versificazione alle strutture delle forme musicali correnti.

I nomi dei librettisti che più frequentemente apparivano sui frontespizi dei libretti erano quelli di Foppa, Sterbini, Ferretti, Tottola, Gilardoni, Cammarano, Solera, Piave, Somma, Ghislanzoni, Targioni-Tozzetti a volte in accoppiata con Menasci, Forzano.

Ad un livello superiore per meriti letterari e abilità teatrale stavano:

Felice Romani (1788-1865), di formazione classica, che scrisse quasi tutti i libretti delle opere di Bellini e molti libretti per Rossini e Donizetti;

Arrigo Boito (1842-1918) i cui pregi di poeta teatrale risaltano nei libretti della *Gioconda* (per Ponchielli), di *Otello* e di *Falstaff* (per Verdi), di *Mefistofele* e di *Nerone* (per la sua propria musica);

il "tandem" **Giuseppe Giacosa** (1847-1906)-**Luigi Illica** (1857-1919) che collaborò con Puccini per i libretti della *Bohème*, di *Tosca* e *Madama Butterfly*.

Gli "artisti di canto"

Le cronache teatrali, soprattutto nei primi decenni del secolo, ci informano intorno a melodrammi di modesto valore musicale i quali, al loro apparire sulle scene, raccolsero memorabili o strepitosi successi di pubblico. Ma se si va a guardare più da vicino, si scopre che il successo spesso era stato propiziato dalle prestazioni degli interpreti vocali. Fu in quegli anni, infatti, che nacque il nuovo "artista di canto", il cantante-interprete, il cantante-attore, generoso dei suoi mezzi vocali, capace di immedesimarsi sveltamente nei personaggi.

I musicisti e gli impresari di opere serie del Sei-Settecento non erano condizionati dalla preoccupazione, tutta ottocentesca, di coniugare le tipologie vocali ai personaggi presentati sulla scena. Abbondavano le voci acute (castrati, soprani, tenori) e a ciascun cantante erano affidate le parti di personaggi maschili o femminili, senza la minima preoccupazione per le congruenze sceniche.

Le cose cambiarono all'inizio dell'Ottocento. Spariti i castrati, la nuova scuola di canto portò avanti le voci soliste di soprano, di contralto, di tenore, di basso, dal quale ultimo venne presto distinguendosi il baritono. Le tipologie dei personaggi delle opere vennero a coincidere con i ruoli vocali degli eroi e delle eroine dell'ugola. Ai tenori si richiedevano virili ardori, accenti generosi, ai soprani abbandoni femminili, frasi appassionate, ai bassi espressioni minacciose e odi implacabili: e sempre con un dominio, una padronanza dei mezzi vocali in cui la pienezza e la rotondità del timbro non andavano a scapito del canto di agilità.

La coerenza del timbro con la natura del personaggio accresceva la verisimiglianza delle vicende melodrammatiche; diventò naturale per il pubblico identificare nelle voci generose e splendide dei cantanti applauditi i personaggi degli intrecci esposti e svolti sul palcoscenico.

Sull'importanza decisiva dei cantanti nel melodramma dell'Ottocento la dice lunga il fatto che, mentre i nomi dei più illustri cantanti dei secoli XVII e XVIII sono ricordati solo dagli storici e dagli specialisti, siano frequentemente ricordati ancora oggi i nomi di Maria Malibran, di Giuditta Pasta, di Adelina Patti, di Giovanni Battista Rubini, di Francesco Tamagno, di Enrico Caruso e di tanti altri.

Teatri, impresari, pubblico, editori

Ciò che attraverso i decenni rese possibile incrementare l'espansione del melodramma in Italia fu l'organizzazione delle stagioni operistiche secondo i procedimenti tipici delle aziende di produzione.

Nel periodo di massima espansione, le rappresentazioni d'opera venivano effettuate anche nei centri minori. Si è calcolato che intorno alla fine del secolo XIX fossero aperti e funzionanti in Italia più di un migliaio di teatri (tra opera e prosa), situati in circa 750 comuni.

La proprietà dei teatri era in taluni casi pubblica (dei vari regni e ducati prima dell'Unità, poi dei singoli comuni, ai quali lo stato li trasferì nel 1867), in altri casi privata, nella forma di associazioni di *palchisti* (o *palchettisti*) formate dalle persone più abbienti di ogni città. Di rado la gestione delle stagioni teatrali era assunta in proprio dai proprietari. Essa era affidata, solitamente per appalto, ad *impresari* che avevano le mansioni gestionali che oggi competono ai sovrintendenti e ai direttori artistici. Tra gli impresari più famosi si ricordano il milanese Domenico Barbaja, il bergamasco Bartolomeo Merelli, il marchigiano Alessandro Lanari.

Uno dei punti dolenti della gestione degli spettacoli d'opera fu perennemente la quadratura dei bilanci. Nonostante che alle entrate per gli abbonamenti e la vendita dei biglietti d'ingresso si aggiungessero i contributi dei palchisti e la cosiddetta "dote" governativa o comunale (equivalente delle odierne sovvenzioni statali), i conti chiudevano spesso in rosso.

Sul pubblico che assisteva agli spettacoli d'opera molti scrittori hanno fatto intendere che esso si identificava, o quasi, con tutto il popolo: "... *la caratteristica del pubblico italiano è quella di essere un vero pubblico: quel che gli offrono i suoi compositori è diretto a tutto il popolo*" (G. Radiciotti). È evidente che l'affermazione deve essere ridimensionata. È facile capire che non potevano permettersi di frequentare il teatro né i contadini né quelli che oggi chiamiamo lavoratori manuali dipendenti, mentre vi si incontravano abitualmente gli appartenenti alle altre classi sociali. Si incontravano, ma non necessariamente si mescolavano.

Sensate e documentate affermazioni ha fatto in proposito John Rosselli, trattando del *Sistema produttivo* dell'opera italiana nel secolo 1780-1880:

"Non c'era né un unico luogo di incontro né un unico schieramento di classi. Quel che invece si verificava e che i contemporanei ben comprendevano, era un ordinamento gerarchico di teatri, di zone all'interno del singolo teatro, di pubblici, di stagioni, di generi..."

Nascevano così le distinzioni: il pubblico aristocratico frequentava di preferenza l'opera seria nei teatri primari, mentre le classi meno agiate si incontravano più volentieri nei teatri secondari e agli spettacoli di opere buffe e semiserie.

La struttura architettonica interna dei teatri favoriva inoltre la distribuzione del pubblico in base a rapporti di gerarchia sociale. I primi due o tre ordini di palchi erano di proprietà o in abbonamento annuo delle famiglie dei ceti elevati. Questi ceti frequentavano d'abitudine il teatro, e non facevano caso se si ripeteva un'opera già vista più volte nelle sere e settimane precedenti. A differenza dei moderni cartelloni, quelli delle stagioni d'opera del XIX secolo non portavano più di quattro-sei titoli, ma il numero delle repliche era elevato: se un'ope-

ra riscuoteva successo, poteva essere ripetuta – a seconda delle città e dei teatri – anche venti, trenta e più sere.

I palchi posti al di sopra del secondo o del terzo ordine, erano meno prestigiosi e di conseguenza destinati al ceto medio. La platea era fornita di file di sedie o di scanni, e nella parte posteriore si stava in piedi. Era frequentata da un pubblico eterogeneo: la media borghesia dei professionisti e commercianti, militari, studenti, forestieri di passaggio. Il loggione era occupato da quello che si definiva “popolo minuto”. Si deve aggiungere che la trasformazione della società italiana nel corso del secolo influì anche sulla distribuzione dei posti all'interno dei teatri. Diminui con il passare dei decenni l'autorevolezza dei nobili e crebbe, anche quantitativamente, la partecipazione dell'alta e della media borghesia.

L'adeguamento della produzione melodrammatica alle crescenti esigenze qualitative e quantitative del pubblico non sarebbe stato possibile se fosse mancata la collaborazione di un'industria editoriale intraprendente e attiva. L'*editoria musicale* italiana nacque all'inizio del secolo acquistando i fondi musicali conservati negli archivi dei teatri, che “riciclava” noleggiando le opere ad altri teatri e stampando spartiti per canto e pianoforte delle opere di proprietà, nonché fantasie, “*pot-pourris*” e variazioni per pianoforte e per altri strumenti sulle arie celebri delle opere di successo.

Gli editori intuirono presto che la loro attività aveva buone possibilità di affermarsi se essi assumevano le funzioni di tramite fra gli operisti e gli impresari. Dai primi essi ottennero l'esclusiva, prima per singole opere poi dell'intera produzione di coloro che avevano oltrepassato la soglia del successo. In cambio assicuravano per contratto ai compositori un corrispettivo economico commisurato alla “quotazione” di ciascuno e su questa base trattavano con gli impresari.

Chi comprese per primo i vantaggi per tutti di questa politica fu Giovanni Ricordi, il quale nel 1808 fondò la casa editrice che porta il suo nome e la cui attività fu proseguita dal figlio Tito e dal nipote Giulio (m. 1912).

Lo sviluppo dell'“opera di repertorio” con l'accresciuta ripresa delle opere che avevano riscosso successo, e la possibilità di aumentarne la circolazione collocando i materiali, cioè le parti degli strumenti e del coro, a noleggio per l'esecuzione in un numero crescente di teatri fece aumentare le occasioni di “servizio” agli impresari da parte degli editori.

Una delle piaghe del sistema era però l'assenza di protezione delle opere dell'ingegno. Operisti ed editori erano impotenti di fronte alle azioni di pirateria messe in atto da impresari di scarsi scrupoli che facevano nascostamente copiare le partiture e le parti delle opere che intendevano allestire, senza riconoscere compensi agli autori.

La corrispondenza di Bellini e quella di Donizetti è piena di lamentele e proteste contro il furto dei frutti del loro ingegno. A questo stato di cose posero finalmente termine la disciplina per legge del diritto di autore (1865) – vivacemente richiesta dai musicisti, fortemente voluta da Ricordi e appoggiata autorevolmente da Giuseppe Verdi – e la successiva fondazione a Milano (1882) della Società italiana degli autori ed editori.

Nell'ultimo trentennio del secolo l'editoria musicale italiana aumentò l'offerta di servizi ai teatri. Per facilitare la messinscena delle opere che avevano ottenuto successo e per le quali si prevedeva l'inserimento nei cartelloni di varie città, Ricordi stampò e fornì agli impresari i bozzetti delle scene, i figurini dei costumi e volumi di *Disposizioni sceniche*, che erano preziose ed accurate note di regia delle opere.

Nel panorama dell'editoria musicale italiana dell'Ottocento, oltre a Ricordi (nel cui catalogo figurano i melodrammi composti dai cinque nostri massimi operisti) sono da ricordare altri nomi importanti. Tra essi quello di Francesco Lucca e la moglie Giovannina Strazza, che diffusero le opere di Wagner, prima di venire assorbiti da Ricordi; e quello di Edoardo Sonzogno, il quale istituì nel 1883 un concorso annuale per opere nuove (che nel 1889 fu vinto dalla *Cavalleria rusticana* di Mascagni) e organizzò fortunate *tournées* di opere appartenenti al repertorio cosiddetto verista.

La struttura formale del melodramma

Erede e continuatore dell'opera settecentesca, il melodramma dell'Ottocento ne mantenne per buona parte del secolo la struttura a *pezzi chiusi*, chiamata anche "a numeri". Recitativi, arie e pezzi d'insieme furono ancora le forme portanti, e nel loro alternarsi e susseguirsi assicurarono la continuità drammatica entro l'unità di ciascun atto; essi però, rispetto al passato, subirono cambiamenti anche sostanziali.

I melodrammi solitamente si aprivano con una sinfonia o un preludio. La *sinfonia* è più lunga e costruita con attenzione formale: per Rossini e i suoi successori constava solitamente di un primo tempo di sonata con due temi senza sviluppo. Il *preludio* era più breve, non legato a strutture fisse, più preoccupato di creare un clima emotivo. Bellini e Donizetti impiegavano sinfonie o preludi, lo stesso fece Verdi, fino alle opere della maturità; Puccini mai, a partire da *Manon Lescaut*.

Il *recitativo secco* fu ancora impiegato, soprattutto nelle opere buffe, fin verso il 1820. Fu poi sostituito, con le stesse funzioni di dialogo cantato che governava lo sviluppo degli eventi teatrali, dalla *scena*, svolta dall'orchestra in unione alle voci in modi più sciolti e partecipati di quanto accadesse per i recitativi accompagnati del secolo XVIII. Erano spesso inseriti nelle scene passi di *arioso* più spiegato.

Le *arie* erano i momenti di espansione emotiva attraverso i quali i protagonisti si presentavano al pubblico nella loro identità di personaggi o sfogavano la piena dei sentimenti nei momenti cruciali dell'azione. Sparita la forma dell'aria con il da-capo di prammatica nell'opera seria settecentesca, le arie come pezzi chiusi di ampia architettura e interesse melodico mantennero negli atti dei melodrammi ruoli e posizioni centrali, mutando la forma e spesso il nome (ballata, romanza, cavatina eccetera).

Le *cavatine* erano già conosciute nella seconda metà del Settecento (Mozart, Cimarosa), ma ebbero largo impiego soprattutto in Rossini, in Bellini, in Donizetti e contemporanei. Le cavatine avevano carattere lirico e struttura semplice; apparivano nel primo atto ed erano assegnate ai protagonisti con funzione di presentazione e di ambientazione. (Si pensi al *Barbiere di Siviglia*: prima il tenore, "Ecco ridente in cielo", poi il baritono, "Largo al factotum", infine il soprano,

“Una voce poco fa”). Allontanandosi progressivamente dalle convenzionalità, Verdi non compose più cavatine dopo “Tacea la notte placida” (*Il trovatore*).

Il nome *cabaletta* non appare mai negli spartiti in testa a un pezzo. Frequenti nei melodrammi fino al Verdi della maturità (“Sempre libera degg’io”, *La traviata*; “Di quella pira”, *Il trovatore*), le cabalette costituivano la seconda sezione di un’aria doppia o di un duetto; erano di solito in ritmo binario e in tonalità maggiore, e distribuite in due strofe uguali. Si caratterizzavano per un andamento mosso e sfoggio virtuosistico.

Come brani costruiti con disegno ampio, le arie scomparvero verso la fine del secolo. Verdi, in *Otello* e in *Falstaff*, inclinò a trasformarle in ariosi; Puccini, Mascagni, Giordano le sostituirono con appassionate romanze di forte presa emotiva.

Maggiore spazio e numero di interventi ebbero, in confronto al passato, i pezzi d’insieme. Nel contesto di storie teatrali che si basavano ora sulla appassionata confluenza dei sentimenti, ora su conflittualità accese e spinte a volte fino all’odio, era nei duetti, nei terzetti, nei quartetti che si incontravano le anime e si scontravano gli animi. I duetti e i terzetti in particolare, accogliendo le più disparate situazioni drammatiche, divennero, come le arie, momenti centrali di teatro.

In alcuni pezzi d’insieme (si ricordi il sestetto di *Lucia di Lammermoor*, “Chi mi frena in tal momento”, o il quartetto del *Rigoletto*, “Bella figlia dell’amore”) l’abilità della scrittura a più parti autonome e confluenti portava il dramma al momento del chiarimento psicologico e alla sublimazione. Gli atti si concludevano quasi sempre con un pezzo d’insieme, generalmente chiamato *finale I* (o II, o III).

Nuova rispetto al passato, o quasi, era la presenza del *coro*. Drammaticamente non svolgeva, di abitudine, i compiti dell’osservatore che commenta o filosofeggia (come il coro della tragedia greca), anche se ciò non gli era precluso. I cori dei melodrammi sono attivi, partecipano e parteggiano; sono formati da amici e da seguaci di questo o di quello, spesso sono il popolo (nel primo Verdi). Gli interventi del coro si costituiscono a volte in pezzi chiusi autonomi, spesso (per esempio nei finali) si inseriscono nei pezzi d’insieme. Talvolta è il coro che nell’*introduzione* (il brano che segue la sinfonia e il levarsi del sipario) preannuncia la vicenda, da solo o inframmezzato da interventi solistici.

Per buona parte dell’Ottocento il melodramma consistette nella mescolanza delle forme sopraelencate. Per esempio, la successione dei brani nel primo atto di *Aida* (1871), dopo l’iniziale *Preludio*, è il seguente:

Introduzione - Romanza del tenore - Duetto mezzosoprano e tenore - Terzetto soprano, mezzosoprano e tenore - Scena e pezzo d’assieme - Scena del soprano - Gran scena della consacrazione e finale I.

La conoscenza dell’opera wagneriana indusse gli operisti di fine secolo ad accantonare la struttura formata da pezzi chiusi, e ogni melodramma si articolò, con libertà e varietà costruttiva, all’interno di ciascun atto. Verdi scrisse le ultime opere (*Otello* e *Falstaff*) nei modi nuovi, e Puccini lo fece fin dalle prime opere. Venne tuttavia rispettata l’esigenza, degli interpreti e del pubblico, di isolare alcuni significativi momenti lirici nella solitudine del canto solistico, raccolto in arie o romanze di facile presa sugli ascoltatori.

GLI OPERISTI

Il passaggio dal Settecento all'Ottocento, che nelle vicende storiche, nella politica e nella società europea fu contrassegnato da trasformazioni radicali, nel teatro d'opera italiano avvenne senza soprassalti né cambiamenti bruschi. All'inizio del secolo si rappresentavano tuttora opere dei maestri dell'ultima scuola napoletana, Cimarosa e Paisiello, e quelle dei loro seguaci Nicola Zingarelli e Giacomo Tritto. Essi e i loro contemporanei Pietro Mercandetti detto il Generali, Stefano Pavesi, Valentino Fioravanti e Giuseppe Nicolini, operavano su modelli teatrali e moduli musicali collaudati e ben accolti. Emerse fra tutti Giovanni Simone Mayr (Mendorf in Baviera, 1763-Bergamo, 1845).

Ebbe in patria una buona formazione musicale e completò gli studi a Venezia con Bertoni. Nel 1802 si stabilì a Bergamo come maestro di cappella in S. Maria Maggiore e quattro anni dopo apriva le "Lezioni caritatevoli di musica", una specie di conservatorio che contò Donizetti tra i primi allievi. Compose circa settanta opere, alcune delle quali (*L'amor coniugale*, 1805 il cui soggetto anticipò *Fidelio*; *La rosa bianca e la rosa rossa*, 1813; *Medea in Corinto*, 1813) furono rappresentate in molti teatri. Lasciò anche una copiosa produzione sacra, cantate, musiche strumentali, scritti didattici.

Le opere serie di Mayr ebbero importanza nella maturazione di questo genere. La cura della strumentazione, acquisita con gli studi giovanili in Germania e il confronto con i classici viennesi, l'attenzione al declamato eroico e all'impiego del coro appreso sulle opere francesi di Gluck e di Cherubini, costituiscono il suo apporto allo sviluppo delle possibilità dell'opera e additano la matrice del teatro drammatico di Donizetti.

Gioachino Rossini

(Pesaro, 1792- Passy [Parigi], 1868)

La transizione dal XVIII al XIX secolo, dalla fine del classicismo agli albori del romanticismo, è segnata dal genio di Rossini. A lui, nemico delle novità, conservatore in tutte le manifestazioni della vita, toccò il curioso destino di delineare, nei tratti essenziali, il melodramma italiano prima di Verdi e di anticipare alcuni caratteri del *Grand-opéra* parigino.

La vita

Il padre, Giuseppe, era suonatore di tromba e di corno alle dipendenze del comune di Pesaro; la madre, Anna Guidarini, cantava come soprano in compagnie di giro. Compromesso nei moti politici seguiti all'arrivo delle truppe francesi, il padre fu per qualche tempo rinchiuso in carcere.

Gioachino incominciò a studiare la musica a Lugo, con un certo canonico Malerbi, poi a Bologna con Angelo Tesei, e finalmente nel 1806 entrò al Liceo musicale di Bologna, aperto recentemente, dove studiò violoncello, pianoforte e, con padre Stanislao Mattei allievo di padre Martini, contrappunto. Contemporaneamente suonava nelle chiese e nei teatri e incominciava a comporre.

A diciotto anni esordì come operista al teatro S. Moisè di Venezia con la farsa *La cambiale di matrimonio*. Il successo ottenuto gli valse la commissione di altre opere serie e buffe. Dotato di eccezionale facilità e di rapidità sbalorditiva,

tra il 1810 e il 1814 mise in scena in varie città, ma soprattutto a Venezia, 14 opere.

Ormai celebre, nel 1815 accettò la proposta del maggior impresario del tempo, Domenico Barbaja, di un contratto pluriennale per i teatri napoletani da lui gestiti: il S. Carlo, il teatro dei Fiorentini, il teatro del Fondo. A Napoli risiedette fino al 1823, sposò la cantante spagnola Isabella Colbran, prediletta interprete delle sue opere, e in questi anni compose altre 19 opere serie e buffe, soprattutto per i teatri napoletani, ma anche per Roma, Milano e Venezia.

La capitale europea dell'opera era, nella prima metà del secolo, Parigi, e scrivere per i teatri parigini era la massima aspirazione dei musicisti del tempo. Dopo un viaggio a Vienna e uno a Londra, dove ebbe accoglienze lietissime, nel 1824 Rossini si stabilì a Parigi, avendo accolto la proposta di assumere la direzione del Théâtre Italien. Nel successivo quinquennio rimaneggiò per le scene francesi alcune opere del periodo napoletano e ne compose alcune nuove per l'Opéra.

Dopo diciannove anni di intensa attività produttiva, *Guillaume Tell* segnò il suo congedo come operista. Conservò il domicilio a Parigi, ma abitò lungamente a Bologna e a Firenze. Morta la Colbran, dalla quale si era da tempo separato, nel 1845 sposò Olimpia Pélissier. In questi e nei seguenti anni continuò a scrivere, ma non più opere: composizioni sacre, arie da camera, pezzi per pianoforte, la maggior parte dei quali, che egli chiamò "peccati di vecchiaia", sono apprezzati solo da pochi decenni.

Dal 1855 stabilì definitivamente la sua dimora a Passy, alle porte di Parigi, dove morì nel 1868. Lasciò il suo ingente patrimonio al Comune di Pesaro "per fondare e dotare la città di un Liceo musicale".

L'opera

Opere teatrali

Rossini compose 39 opere teatrali, 23 nel genere serio, 16 tra farse, opere buffe, giocose e semiserie. Di esse 5 furono scritte in francese, due come rifacimenti di opere italiane del periodo napoletano.

Nel genere serio si ricordano: *Tancredi* 1813; *Elisabetta regina d'Inghilterra* 1815; *Otello* 1816; *Armida* 1817; *Mosé in Egitto* 1818; *La donna del lago* 1819; *Maometto II* 1820; *Semiramide* 1823.

Nel genere comico:

La pietra di paragone 1812; *Il signor Bruschino* 1813; *L'italiana in Algeri* 1813; *Il turco in Italia* 1814; *Il barbiere di Siviglia* (il titolo originale era *Almaviva o l'inutile precauzione*) 1816; *La cenerentola* 1817; *La gazza ladra* 1817.

Le opere parigine furono:

Il viaggio a Reims recentemente riscoperto ed eseguito, 1825; *Le siège de Corinthe* (rifacimento di *Maometto II*) 1826; *Moïse et Pharaon ou Le passage de la Mer Rouge* (rifacimento di *Mosé in Egitto*) 1827; *Le Comte Ory* 1828; *Guillaume Tell* 1829.

Per il pubblico di ieri e di oggi Rossini fu ed è soprattutto il maestro dell'opera buffa, che con la vivacità e l'estro delle invenzioni musicali a getto continuo deliziò i teatri europei negli anni della Restaurazione e continua a deliziarli dopo più di un secolo e mezzo. Non sono molti invece, ancor oggi, coloro che conoscono e apprezzano le opere del genere serio, alle quali sono legate la sua importanza storica e l'influenza esercitata sul melodramma dei decenni seguenti.

La produzione comica di Rossini occupò soprattutto i primi otto anni della sua carriera di operista e segnò i limiti estremi ai quali sia arrivato questo genere legato alle sue matrici settecentesche, che nei primi decenni dell'Ottocento conservò inalterato il favore del pubblico e produsse ancora (Donizetti) alcuni capolavori.

Rossini portò all'estremo sviluppo i moduli compositivi dello stile buffo napoletano, li perfezionò; soprattutto intensificò l'impiego di brevi formule ripetute in modo ossessivo, l'implacabilità ritmica, il semi-parlato. Nell'accorta mescolanza di questi stilemi risulta di irresistibile effetto il *crescendo*, che impiegò nelle arie, nei pezzi d'insieme e nelle sinfonie. Il crescendo è un procedimento compositivo assai semplice, basato sulla ripetizione, più e più volte, di un breve motivo che sale in zone tonali sempre più acute mentre si ispessisce l'orchestrazione e si passa dal *piano* al *forte*, fino al parossismo del *fortissimo*.

Nel genere serio invece Rossini procedette gradualmente a liberarsi dai modelli di ascendenza settecentesca per avviare le prime realizzazioni del melodramma preromantico. Il percorso, incominciato con *Tancredi* e concluso da *Guillaume Tell*, non fu né breve né agevole. Al di là degli evidenti pregi compositivi, le sue opere di impianto tradizionale denunciavano il vizio d'origine di una genericità espressiva. Il futuro del melodramma serio si sarebbe posto nella concreta delineazione delle situazioni, degli stati d'animo, nella caratterizzazione dei personaggi.

Alla conquista del realismo drammatico ed espressivo (ogni momento teatrale richiede una musica appropriata) Rossini, nei limiti della sua personalità certo non amica delle rivoluzioni e dei frettolosi salti in avanti, contribuì con opere quali *Mosè in Egitto*, *La donna del lago*, *Maometto II*, *Guillaume Tell*. Quest'ultima, che fu il coronamento della sua carriera e l'atto d'addio alle scene, rappresentò il momento più avanzato nell'acquisizione delle tematiche più attuali: l'esaltazione del gesto liberatorio di Tell e l'ostilità alla tirannide, il colore non convenzionale del paesaggio svizzero che circonda la vicenda, un intreccio al tempo eroico e romanzesco, il coinvolgimento di montanari e pastori e soldati non più in senso esornativo ma partecipi della vicenda.

Composizioni non teatrali

Sacre: *Stabat Mater* per soli, coro e orchestra, 1832-42; *Petite messe solennelle* per soli, coro, 2 pianoforti e armonium, 1863.

Vocali da camera: *Soirées musicales*, 8 ariette e 4 duetti con pianoforte, 1835; arie e ariette in italiano e in francese.

Strumentali: 6 sonate per due violini, viola e contrabbasso, 1804; variazioni per fiati e pianoforte; sinfonie; vari quaderni di pezzi per pianoforte (*Quelques riens pour album*), cantate, inni, cori.

La personalità

Gioachino Rossini suggellò l'opera del Settecento e anticipò i moti del melodramma veniente, indicando la strada che avrebbero percorso i suoi successori fino a Verdi. Il romanticismo come campo nel quale si scontravano inquietudini e passioni gli fu estraneo; la sua musica se ne ritraeva al di qua dei confini: ne prese tutt'al più atto nelle opere dell'ultima stagione creativa. Egli coltivò un tipo di spettacolo musicale che si accompagnava ad un parallelo scorrere di frasi scintillanti, di invenzioni a getto continuo, sostenute da una gaiezza ritmica inesauribile e distribuite con accorta alternanza fra le voci e gli strumenti.

Sua gloria fu il dono di una fantasia musicale che egli ebbe prodiga come pochi; l'accortezza con la quale disciplinava il fluire del canto e delle immagini nasceva dalle radici stesse della sua indole. Alla disciplina naturale dell'animo va riconosciuto il merito di innovazioni e riforme. Rivalutò il recitativo, rese più varia l'orchestrazione, distolse i cantanti dall'uso di introdurre fioriture a sproposito e li convinse ad eseguire fedelmente i passi d'agilità che egli, con eccellente conoscenza delle risorse vocali, scriveva. L'influenza della musica strumentale del tempo è evidente soprattutto nelle sinfonie d'introduzione, generalmente composte da un adagio seguito da un allegro bitematico, esemplari e inimitate per la concisione e la brillante comunicativa.

Vincenzo Bellini

(Catania, 1801 - Puteaux presso Parigi, 1835)

La vita

Apparteneva ad una famiglia di musicisti: il nonno, Vincenzo, era operista e autore di musiche sacre, e musiche sacre scrisse anche il padre, Rosario. Il nonno, più che il padre, fu il suo primo maestro. Ancora in giovane età, Vincenzo nipote si fece notare per le brevi composizioni eseguite nelle chiese di Catania e per le musiche apprezzate nei salotti della buona società.

Una borsa di studio concessagli dalle autorità cittadine nel 1819 gli permise di trasferirsi a Napoli per completare gli studi in Conservatorio. Qui ebbe come maestri Furno, Tritto e soprattutto Nicola Zingarelli, che era anche il direttore dell'istituzione. Nei sei anni napoletani conobbe Mercadante, suo condiscipolo, e strinse amicizia con il futuro suo biografo e bibliotecario del Conservatorio, Francesco Florimo.

Per il saggio scolastico che concludeva gli anni di studio, nel 1825 compose il suo primo melodramma, l'opera semiseria *Adelson e Salvini*. L'esito largamente positivo gli fece ottenere la prima commissione, l'opera seria *Bianca e*

Gernando eseguita in serata di gala al teatro S. Carlo. L'impresario Barbaja lo consigliò a trasferirsi a Milano, e il grande successo che nel 1827 ottenne alla Scala *Il pirata* lo indicò come l'erede di Rossini e lo introdusse nella società milanese.

Dopo il duplice trionfo de *La sonnambula* e di *Norma*, nel 1833 decise un viaggio per rivedere Napoli e la città natia dove ottenne accoglienze trionfali. L'anno successivo firmò un contratto per allestire a Londra tre opere. Al rientro da Londra si fermò a Parigi e stabilì di prendervi dimora, allettato dall'importanza della città come capitale europea dell'opera e dell'intensa vita intellettuale che si svolgeva nei suoi salotti, nei quali conobbe Rossini (dal quale ebbe generosi appoggi), Paër, Chopin, Hugo, de Musset e il poeta tedesco Heine. L'ultima opera, *I puritani*, fu rappresentata pochi mesi prima della morte, intervenuta quasi improvvisa per malanni intestinali.

L'opera

Dopo il doppio esordio napoletano (*Adelson e Salvini* e *Bianca e Gernando*), la sua carriera incominciò con il trionfo scaligero de *Il pirata* (1827) cui seguì, due anni dopo e nello stesso teatro, *La straniera*. Nel 1828 per la riapertura del teatro Carlo Felice di Genova rifece *Bianca e Gernando*, presentata con il titolo originale *Bianca e Fernando*. Seguirono: *Zaira* (1829) scritta per l'inaugurazione del teatro Ducale di Parma ma che fu un insuccesso, a differenza de *I Capuleti e i Montecchi*, rappresentati alla Fenice nel 1830. Il 1831 fu un anno magico, l'anno de *La sonnambula* al teatro milanese Carcano, e di *Norma* alla Scala. *Beatrice di Tenda* (1833) alla Fenice non ebbe esito favorevole. La sua attività creativa si concluse al Théâtre Italien di Parigi con *I puritani* nel 1835.

Scarsa e di non grande rilievo fu la produzione non teatrale: musiche religiose che risalgono in gran parte agli anni giovanili; romanze per canto e pianoforte, un concerto per oboe e orchestra e poche altre musiche strumentali.

Quando morì, a trentacinque anni non ancora compiuti, Bellini aveva composto solo dieci opere, una in media per anno. Salta agli occhi la differenza con Rossini e con Donizetti, che a quella stessa età avevano completato, più o meno, 35 opere. La salute, ma soprattutto il suo modo di lavorare, più meditato e interrotto da continui ripensamenti, non lo rendevano adatto a seguire i ritmi di produzione che esigevano i teatri e i pubblici del tempo.

Bellini, a differenza della gran parte dei suoi contemporanei, rifletteva, valutava e sceglieva attentamente. Non scrisse mai lavori di genere comico, al quale non si sentiva chiamato, e dal *Pirata* a *Beatrice di Tenda* lavorò sempre con lo stesso librettista, Felice Romani. Certo perché, nella formazione classicista di lui, riconosceva un mondo di poesia affine al suo, e nelle cadenze, parole e cesure dei versi del Romani coglieva stimoli per la sua ispirazione melodica.

La personalità

Secondo una felice affermazione di Pizzetti, Vincenzo Bellini fu "il più grande e il più puro lirico di tutto il teatro musicale dell'Ottocento".

Nelle opere belliniane infatti la vita della musica si esprime sotto la forma di melodie purissime: il canto costituisce il cuore dell'invenzione musicale

del maestro catanese. Accanto a melodie eleganti e gentili troviamo canti che investono i punti nodali del dramma, dove la tensione emotiva tocca l'acme, ed è qui che l'emozione lirica si intensifica e subito si placa. La proprietà del canto si estende anche ai recitativi, sempre vari e duttili, mai inclini alle formule cui soggiacevano anche i più attenti tra i suoi contemporanei.

A fronte della bellezza del canto, la melodia, chiara, semplice e priva di novità, e la strumentazione, lineare e trasparente, furono giudicate da qualche storico come un limite o la conseguenza di una carente preparazione del musicista. Invece il loro rapporto subordinato va, più correttamente, spiegato come la conseguenza del primato che il musicista riconosceva alla melodia.

Per spiegare la qualità poetica dell'ispirazione belliniana è stato fatto il raffronto con la musica pianistica di Chopin. Comune a questa e alle arie e cabalette di Bellini sono infatti il ritegno aristocratico e una tenera malinconia. Alcuni notturni del musicista polacco, è stato scritto, sono come una trascrizione pianistica dello stile dell'operista siciliano.

Gaetano Donizetti (Bergamo, 1797-1848)

Fu, tra i grandi, il più prolifico operista di tutto il secolo: in poco più di un quarto di secolo di attività, oltre ad una cospicua produzione teatrale, lasciò un consistente catalogo di composizioni vocali, sacre e profane, e strumentali.

La vita

Di famiglia molto povera, fu tra i primi giovani bergamaschi ammessi nel 1806 alle "Lezioni caritatevoli di musica" fondate da Simone Mayr e amministrate dalla Congregazione di carità, e tra i coetanei spiccò per le felici disposizioni e i progressi assai rapidi. Perché potesse ulteriormente approfondire la formazione musicale, Mayr nel 1816 lo aiutò a trasferirsi a Bologna, nella scuola di padre Mattei, che pochi anni prima era stato il maestro di Rossini.

Al ritorno nella città natale, in attesa di sperati ingaggi come operista, Donizetti si esercitò in vari generi di musica: scrisse quartetti per archi che eseguiva con Mayr e alcuni amici, concerti, sinfonie, musica sacra.

Un compagno di scuola, destinato a un felice avvenire come impresario, Bartolomeo Merelli, gli fornì il libretto di *Enrico di Borgogna*, sul quale scrisse la sua prima opera rappresentata (Venezia, teatro San Luca, 1818). Entrò a poco a poco in carriera: presto arrivarono e aumentarono da parte di teatri di varie città, soprattutto Roma e Napoli, commissioni per opere serie e buffe.

La stima raccolta fra il pubblico della città partenopea indusse il Barbaja a proporgli nel 1827 un contratto che lo ingaggiava a fornire ai teatri napoletani, per gli anni seguenti, un bel numero di opere nuove. I rapporti con la capitale del sud si strinsero ancor più negli anni successivi, quando Donizetti assunse la direzione dei Teatri di Napoli e, più avanti, allorché il re Ferdinando II lo nominò professore di composizione del Conservatorio.

Tutti questi impegni non gli impedivano di scrivere per altri teatri, tanto più che, dopo il successo di *Anna Bolena* alla Scala nel 1830 e la immatura morte di Bellini, era diventato il primo fra i compositori italiani del tempo. La permanen-

za di Donizetti a Napoli durò dieci anni, dal 1827 al 1837; anni di alterne vicende artistiche, funestate da lutti familiari, il più doloroso dei quali fu la morte della moglie Virginia Vasselli a seguito di febbri puerperali.

Lasciò allora Napoli e, ripetendo l'esperienza di Rossini e di Bellini, si trasferì a Parigi, dove prese impegni per i diversi teatri: l'Opéra, l'Opéra-comique, Les Italiens. I sette anni successivi (1838-1845) furono un susseguirsi di viaggi da una città all'altra, per scrivere e presentare opere nuove o riprese importanti di opere già rappresentate: Parigi, Milano, Bergamo, Roma, Bologna (dove diresse lo *Stabat Mater* di Rossini, richiestone dall'autore), Vienna, Napoli.

Si era intanto aggravata la sua salute, in conseguenza del lungo affaticamento e per i sintomi di una malattia che lo perseguitava da alcuni anni. A Parigi nel 1845 fu colto da paralisi cerebrale e ricoverato per un anno in una casa di cura. Peggiorate le condizioni di salute, nel 1847 i familiari lo riportarono a Bergamo. Fu accolto nella casa delle sorelle Basoni che lo assistettero amorevolmente durante gli ultimi mesi di vita.

L'opera

Opere teatrali

Il catalogo delle sue opere teatrali elenca 74 titoli ma, escludendo quelle incomplete o non pervenute fino a noi, si può considerare definitivo il numero di 65 opere. Fatto unico nell'intero secolo, esse appartengono a tutti i generi di teatro musicale italiano e francese del tempo: la farsa, l'opera buffa e l'opera seria, l'*opéra-comique* e il *Grand-opéra*.

Farse. Dopo le esperienze giovanili, culminate nelle *Convenienze e inconvenienze teatrali* (1827), Donizetti ritornò anni dopo a questo genere ormai desueto, con *Il campanello* (1836), *Betty* (1836) e *Rita* (1841).

Donizetti raccolse il primo importante successo della sua carriera con l'opera buffa *L'ajo nell'imbarazzo* (1824). Come Rossini, egli alternava i generi comico e semiserio al serio. Ai primi appartengono *L'elisir d'amore* (1832), *Linda di Chamounix* (1842) e *Don Pasquale* (1843).

Necessariamente più lungo è l'elenco delle opere serie che definirono la sua statura di drammaturgo. Esso comprende, tra i titoli più acclamati, *Anna Bolena* (1830), *Lucrezia Borgia* (1833), *Maria Stuarda* (1834), *Lucia di Lammermoor* (1835), *Roberto Devereux* (1837).

Quantitativamente limitato, ma pregevole fu l'apporto di Donizetti al teatro francese. Emergono l'*opéra-comique* *La fille du régiment* (1840), i *Grand-opéras* *Les martyrs* e *La favorite*, entrambi del 1840, e *Dom Sébastien, roi de Portugal*. Le opere francesi, tradotte nella nostra lingua, entrarono subito nel circuito dei teatri italiani.

Nella drammaturgia donizettiana le opere serie ebbero un rilievo e un peso superiori a quelli delle opere comiche e semiserie. *L'elisir d'amore* e *Don Pasquale* furono le ultime geniali testimonianze di un genere in via di estinzione. L'una e l'altra opera sono svolte entro gli schemi di una tradizione teatrale anteriore alle opere buffe settecentesche e si basano sui prevedibili

contrasti amorosi fra i personaggi presentati e sviluppati secondo ruoli fissi. In questi meccanismi teatrali i personaggi e le vicende, per esempio, del *Don Pasquale*, non erano tanto diversi dai personaggi e dalle vicende, poniamo, del *Barbiere* rossiniano. Con qualche cosa di specifico in più, perché sia nell'*Elisir* che nel *Don Pasquale* Donizetti intercalò agli episodi comici scene di sentimento, percorse da venature di patetismo o di grazia. Certo, non sgrade al nuovo pubblico, il quale non si accontentava più di ridere, ma voleva anche un tantino commuoversi.

La condizione privilegiata dell'opera seria sulla semiseria e sulla buffa è legata alle inclinazioni della società italiana negli anni Venti e seguenti, e rispetta i codici morali e le gerarchie dei sentimenti in cui quella si riconosceva. Questi codici, gerarchie e sentimenti avevano ispirato i romanzi storici e i drammi teatrali di successo: una miniera ricca, di matrice e di lingua soprattutto francese e inglese; ad essi, accondiscendendo alle attese del pubblico, si ispiravano gli impresari, i librettisti e i compositori.

Tra le molte proposte di casi immaginati e romanzeschi Donizetti, dopo *Anna Bolena*, scelse quelli più consoni alla sua sensibilità. Protagonista delle sue opere è molto spesso una donna, anzi, un'eroina (Anna, Sancia, Parisina, Lucrezia, Rosmonda, varie Marie – Stuarda, di Rudenz, Padilla, di Rohan – Gemma, Lucia, Pia, Caterina, Leonora), destinata a soccombere, per morte violenta o per pazzia. La donna-eroina è il fulcro di vicende che svolgono il tema dominante di “amore-e-morte”, “*avvolto nel fatale clima dell'inesorabilità della sciagura*” (Barblan).

A questa tematica romantica Donizetti aderì con un'invenzione musicale di uguale vigore drammatico, di coerente intensità sentimentale. Le sue melodie sono espressivamente pregnanti. Benché non abbia apportato innovazioni nelle strutture melodrammatiche, Donizetti si sforzò di superare l'antico divario tra recitativo o scena e aria: dinamici i primi, statica la seconda, ricomprendendoli in più ampie unità formali nelle quali l'evoluzione dei sentimenti e la successione degli eventi avvenivano con gradualità e secondo logica.

Composizioni non teatrali

Vocali sacre: messe e parti di messe, tra cui la *Messa di Requiem* per soli, coro e orchestra composta per i funerali di Bellini, una *Messa di Gloria e Credo*; salmi e mottetti tra cui un *Miserere* per soli, coro, archi e organo.

Vocali profane: oltre 20 cantate, molte arie per voce e orchestra, circa 270 romanze per canto e pianoforte.

Strumentali: 18 quartetti per archi, sinfonie, concerti, composizioni per pianoforte, per violino e pianoforte e per varie formazioni da camera.

La personalità

C'è spesso, nella produzione di Donizetti, discontinuità: discontinuità fra un'opera e l'altra (felice e geniale l'una, non altrettanto la successiva), ma

anche all'interno di una stessa opera. Questa discontinuità è la conseguenza di un esercizio del comporre instancabile e frenetico, che egli difendeva giustificandolo come il suo modo di essere compositore ("Sai la mia divisa? Presto! Può essere biasimevole, ma ciò che feci di buono, è sempre stato fatto presto; e molte volte il rimprovero di trascuraggine cadde su ciò che più tempo avevami costato", da una lettera del 1843).

Donizetti si formò negli anni in cui regnavano Rossini e il rossinismo, ma è sbagliato ritenerlo un epigono del maestro pesarese. All'inizio – lo dichiarò egli stesso con franchezza – non avrebbe potuto non essere un rossiniano, ma in seguito "*la straordinaria varietà della sua drammaturgia testimonia dei suoi tentativi, pur discontinui, di svincolarsi dalle convenzioni rossiniane per attingere una drammaticità più forte, più autentica*" (Ashbrook).

Nelle opere della maturità le voci dei personaggi si adeguano alle situazioni sceniche e ai sentimenti e la caratterizzazione sentimentale dei personaggi si realizza con mezzi puramente musicali.

Nato all'ombra di Rossini, il destino volle che egli diventasse l'anticipatore, il precursore del primo Verdi. Verdi (lo ripetiamo con l'Ashbrook) è inconcepibile senza Donizetti a fargli da battistrada.

Pacini e Mercadante

Tra i coetanei di Rossini, Donizetti e Bellini si segnarono Pacini e Mercadante, le cui opere apparivano con frequenza e continuità nei cartelloni dei teatri italiani.

Giovanni Pacini (Catania, 1796 - Pescia, 1867) scrisse più di 90 opere, apprezzate per la fluidità dell'invenzione melodica. È ancora ricordato per un'unica opera, *Saffo* (1840), che rimase lungamente in repertorio.

Superiore levatura musicale e drammatica si riconosce a **Saverio Mercadante** (Altamura presso Bari, 1795 - Napoli, 1870), la cui figura è stata oggetto di recenti studi che l'hanno innalzata al di sopra del livello di epigono nel quale era stato confinato.

Direttore del Conservatorio di Napoli dal 1840, fu autore di musica sacra e strumentale e di circa 60 opere.

I momenti più felici della sua creazione si riconoscono in *Elisa e Claudio* (1821), ma soprattutto in alcune opere rappresentate tra il 1837 e il 1840: *Il giuramento*, *Le due illustri rivali*, *Elena da Feltre*, *Il bravo*, *La vestale*, in cui la sua inclinazione al neoclassicismo si scioglie in modi drammatici più mossi e attenti. Qui curò soprattutto lo strumentale e il tessuto armonico, caratterizzando i personaggi con maggior evidenza plastica e operando un conciso svolgimento drammatico.

Giuseppe Verdi

(Le Roncole, frazione di Busseto (Parma), 1813 - Milano, 1901)

In posizione centrale, dopo la triade Rossini-Bellini-Donizetti e prima di Puccini, Mascagni e Giordano, Giuseppe Verdi dominò il teatro musicale italiano per oltre mezzo secolo. Nelle sue opere si incarnò il melodramma romantico, teatro di conflitti che nascevano dalla contrapposizione, spesso dura e non conciliabile, dei sentimenti con le idee. Tra *Nabucco*, il suo primo suc-

cesso, e *Otello*, l'ultimo dramma, c'è grande distanza sia come condotta teatrale sia per il linguaggio musicale; ma tutte le opere, dalla prima all'ultima, sono apparentate da una carica vigorosa, da un'energia plastica che sono i connotati costanti della fantasia verdiana.

La vita

Era di umile famiglia. Colpito dalle sue innate disposizioni musicali, l'organista delle Roncole gli insegnò i rudimenti della musica e ad accompagnare le funzioni religiose.

Antonio Barezzi, un facoltoso commerciante di Busseto, lo prese sotto la sua protezione e lo fece studiare con Ferdinando Provesi, direttore della banda cittadina. Gli ottenne successivamente una borsa di studio per il Conservatorio di Milano, cui non poté essere ammesso (1832) avendo superato i limiti d'età. Rimase tuttavia a Milano, e per tre anni studiò privatamente con Vincenzo Lavigna, un pugliese che si era formato nel Conservatorio di Napoli, insegnava solfeggio in quello di Milano ed era maestro al cembalo nell'orchestra della Scala.

Nel 1836 ritornò a Busseto, sposò Margherita Barezzi, la figlia del suo protettore, e per due anni diresse la banda cittadina. La sua aspirazione a scrivere per il teatro fu esaudita quando Bartolomeo Merelli, impresario della Scala, accettò la sua prima opera. Verdi si trasferì con la famiglia a Milano, e la buona accoglienza ottenuta da *Oberto conte di San Bonifacio* (1839) indusse il Merelli a commissionargli un'opera buffa, *Un giorno di regno*. Fu un insuccesso netto, cui non fu probabilmente estranea la condizione d'animo del musicista, che in pochi mesi aveva perduto i due piccoli figli e la giovane moglie.

Dallo stato di prostrazione fisica e morale lo trasse ancora il Merelli, che insistette per fargli musicare il libretto di *Nabucco*. Nel 1842 il pubblico della Scala decretò il trionfo dell'opera; al successo non fu estranea la partecipazione del soprano Giuseppina Strepponi, che sarebbe poi diventata la compagna della sua vita.

Il successo di *Nabucco* gli aprì le porte di altri teatri e Verdi si gettò con entusiasmo nella composizione di nuove opere, spiegando un'attività frenetica che, giunto alla maturità e voltandosi indietro, gli fece definire quel periodo della sua vita "gli anni di galera". Dai viaggi per allestire le opere nuove a Venezia, Napoli, Firenze, Londra, Parigi, Roma rientrava a Milano, dove contava amici fedeli tra cui Giovanni Ricordi, la contessa Clara Maffei, letterati e artisti.

Nel 1849 acquistò la villa di S. Agata, non lontana da Busseto, che diventò la sua residenza preferita. Qui poteva lavorare in tranquillità e dedicarsi anche ai lavori agricoli. Vi portò a vivere la Strepponi; la loro unione fu regolarizzata alcuni anni dopo. Non più assillato dalla scarsità di guadagni che aveva afflitto i primi anni della carriera, la sua produzione operistica si fece più meditata; nacquero così i capolavori della maturità.

Dai tempi di *Nabucco*, nell'Italia risorgimentale il nome di Verdi era stato unito ai moti per l'Unità e l'Indipendenza e perciò Cavour, consapevole del suo peso politico, lo convinse a presentarsi candidato al primo Parlamento italiano (1861) per il collegio di Borgo S. Donnino (l'attuale Fidenza). Verdi fu eletto deputato, ma frequentò poco la Camera. Nel 1875 fu nominato senatore del Regno.

Intanto la sua celebrità si era affermata anche al di là delle Alpi, e volentieri egli accettava commissioni per opere nuove: *Les vêpres siciliennes* e *Don Carlos* furono scritte per l'Opéra di Parigi, *La forza del destino* per il teatro imperiale di Pietroburgo, *Aida* per il teatro reale del Cairo.

Ma avvertiva che i tempi, nell'arte come in politica, stavano cambiando. I giovani musicisti che si ispiravano al movimento letterario della Scapigliatura ostentavano sufficienza per le sue opere e chiedevano che si aprissero le finestre perché entrasse "aria nuova" dalla Francia, ma soprattutto dalla Germania di Wagner. La calda accoglienza che Bologna fece a *Lohengrin* (1871) mise in moto una lunga, astiosa polemica tra i fautori del compositore di Lipsia e quelli del maestro emiliano. Verdi scelse la strada del silenzio che durò, salvo la parentesi della *Messa di Requiem* composta in memoria di Manzoni, 16 anni.

Venne poi, in collaborazione con Boito propiziata da Giulio Ricordi, la splendida estate di S. Martino di *Otello* e *Falstaff*.

Nel 1896 Verdi fondò a Milano la Casa di riposo per artisti lirici, nella cui cappella è custodita la sua salma, accanto a quella di Giuseppina che era morta quattro anni prima di lui nel 1897.

L'opera

Opere teatrali

Verdi compose 25 melodrammi; 6 di essi ebbero anche una seconda versione o un rifacimento. Sono tutti di argomento serio o tragico, ad eccezione del secondo, *Un giorno di regno*, e dell'ultimo, *Falstaff*.

L'intera produzione si può ripartire in tre periodi.

Durante il *primo* periodo (1839-50) scrisse 15 opere; tra esse:

Oberto conte di S. Bonifacio, libr. di A. Piazza e T. Solera, Milano, 1839;
Nabucco, libr. di T. Solera, Milano, 1842;
I lombardi alla prima crociata, libr. di T. Solera, Milano, 1843;
Ernani, libr. di F.M. Piave (da V. Hugo), Venezia, 1844;
Giovanna d'Arco, libr. di T. Solera (da Schiller), Milano, 1845;
Macbeth, libr. di F.M. Piave (da Shakespeare), Firenze, 1847; seconda versione, Parigi, 1865;
La battaglia di Legnano, libr. di S. Cammarano, Roma, 1849;
Luisa Miller, libr. di S. Cammarano (da Schiller), Napoli, 1849.

Le opere del *secondo* periodo (1851-1871) furono 9:

Rigoletto, libr. di F.M. Piave (da V. Hugo), Venezia, 1851;
Il trovatore, libr. di S. Cammarano, Roma, 1853;
La traviata, libr. di F.M. Piave (da A. Dumas figlio), Venezia, 1853;
Les vêpres siciliennes, libr. di E. Scribe e Ch. Duveyrier, Parigi, Opéra, 1855;
Simon Boccanegra, libr. di F.M. Piave, Venezia, 1857; seconda versione con il libretto riveduto da A. Boito, Milano, 1881;
Un ballo in maschera, libr. di A. Somma, Roma, 1859;
La forza del destino, libr. di F.M. Piave, Pietroburgo, Teatro Imperiale, 1862;
Don Carlo, libr. di J. Méry e C. Du Locle (da Schiller), Parigi, Opéra, 1867; seconda versione, libr. tradotto in italiano, Milano, 1884;
Aida, libr. di A. Ghislanzoni (su soggetto originale dell'egittologo Mariette), Il Cairo, 1871, per celebrare l'apertura del Canale di Suez.

Il terzo periodo (1887-1893) comprende le ultime due opere:

Otello, libr. di A. Boito (da Shakespeare), Milano, 1887;

Falstaff, libr. di A. Boito (da Shakespeare), Milano, 1893.

Altre composizioni

Messa di Requiem, scritta per l'anniversario della morte di A. Manzoni, Milano, 1874;

Quattro pezzi sacri: *Ave Maria* sopra una scala enigmatica per coro; *Stabat Mater* per coro e orch.; *Te Deum* per coro e orch.; *Laudi alla Vergine* (da Dante) per coro femminile;

Quartetto in Mi min. per archi, 1873;

alcune liriche per canto e pianoforte.

La materia drammatica

La popolarità di Verdi è legata alle sue qualità di compositore drammatico, dotato di un istinto per il teatro forte come pochi musicisti possono vantare.

La drammaturgia verdiana rispecchia le idee, i comportamenti e i codici morali della società ottocentesca. L'amore, l'odio, il senso dell'onore, la gelosia, gli affetti familiari, la passione politica eccetera, espressi dai protagonisti delle sue opere, corrispondono ai valori che i suoi contemporanei attribuivano a tali sentimenti.

Gli intrecci scenici delle sue opere, ad eccezione di *Aida*, non erano i frutti di creazioni originali. Secondo un uso consolidato, erano desunti da opere letterarie di autori romantici o amati dai romantici (Shakespeare, Schiller, Hugo, Byron, Dumas, Scribe e alcuni minori), trascritti in libretti da poeti teatrali sui quali Verdi vigilava esigente, imponendo il suo senso del teatro e degli effetti teatrali, chiedendo concisione, attento a che non si acquetassero mai i contrasti dei sentimenti.

Vari tipi di drammaturgia si alternano nelle opere verdiane. In alcune di esse le vicende private si mescolano con i sentimenti collettivi (*Nabucco*, *Lombardi*, *La battaglia di Legnano*, *I vespri siciliani*); altre riscoprono il gusto del romanzesco caro a Donizetti e contemporanei (*Trovatore*, *Forza del destino*); in altre l'intreccio è sviluppato attraverso il contrasto dei caratteri e delle motivazioni dei protagonisti (*Un ballo in maschera*, *Don Carlos*, *Aida*, *Falstaff*); in altre ancora c'è un personaggio che sovrasta tutti gli altri, e un sentimento soverchiante condiziona l'intera storia (*Ernani*, *Macbeth*, *Rigoletto*, *Traviata*, *Otello*).

La creazione musicale

La struttura del melodramma italiano nella prima metà del secolo, con la frammentazione degli atti in una successione di pezzi chiusi, ostacolava la credibilità dell'azione teatrale. La continuità del ritmo drammatico era inceppata dall'alternanza fra il procedere spedito nelle scene e nei pezzi d'insieme, e gli indugi nelle arie.

La creazione musicale di Verdi fu un processo graduale di attenuazione dei dislivelli, fino alla continuità affermata nelle ultime opere. Gli strumenti adoperati per raggiungere questo traguardo furono l'evoluzione del recitativo drammatico, la rottura degli schemi dei pezzi chiusi, l'abolizione delle cabalette, il superamento del taglio strofico nelle arie e nei duetti, la creazione di più ampie strutture formali che aggregavano recitativi, ariosi, arie, pezzi di insieme, secondo le esigenze poste in evidenza dal testo librettistico.

Tornavano così in gioco i rapporti tra parola e musica, gli stessi che, in una situazione storica totalmente diversa, aveva affrontato Claudio Monteverdi, il quale aveva chiarito il suo pensiero e le sue intenzioni nella famosa *Dichiarazione*: comunicare mediante le voci cantanti i sentimenti e i significati espressi dalle parole assunte per la propria musica.

In questa ottica Verdi dismise gradualmente le convenzioni del belcanto, con le arie agghindate di vocalizzi estranei alle situazioni drammatiche specifiche, e l'ideale da lui definito con efficacia della "*parola scenica*" si concretò in una sorta di recitativo-arioso, duttile e plastico, che scorre rinnovandosi di continuo.

Nella fase conclusiva di questa trasformazione si impone il *declamato melodico* (*Otello* e *Falstaff*), in cui l'intonazione delle parole, fasciate dall'orchestra, appare la sublimazione musicale della recitazione. Questa fu l'eredità che Verdi lasciò ai maestri della Giovane scuola, insieme ad un raffinato impiego dei mezzi musicali, soprattutto l'armonia e la strumentazione.

La personalità

Le prime opere di Verdi rivelano affinità con il mondo donizettiano, ma egli prese presto le distanze dal teatro dei predecessori: un vigore nuovo animava le sue melodie, fatte di frasi concise e tese su ritmi balzanti e insistiti. Le vicende dei suoi drammi non indulgevano ai compiacimenti canori. Il suo teatro mirava già allora a svolgimenti incalzanti, alla concentrazione dei fatti, mentre i protagonisti giganteggiavano nel fuoco delle loro passioni.

Verdi conquistò rapidamente il successo e la fama perché forzò le convenzioni melodrammatiche a portare sulla scena i sentimenti comuni a tutti gli uomini, con personaggi dalla psicologia spesso sommaria, ma più reale, concreta e credibile di quanto apparissero molti eroi e eroine del teatro in musica del passato.

Nel mezzo secolo abbondante durante il quale si svolse la sua carriera di operista, Verdi seguì lo sviluppo civile e culturale della società italiana in uno dei momenti più delicati della sua storia, che concise con il formarsi dell'unità politica del Paese. Contemporaneamente il suo mestiere di musicista faceva continui progressi. Affinò la scrittura vocale, rese più vario il disegno formale, arricchì la tavolozza armonica e orchestrale.

Le opere del primo periodo, nella sommarietà dei tratti, rappresentarono il rude scossone a un melodramma ancora compiaciuto delle cabalette, ma nei capolavori della "trilogia popolare", e cioè in *Rigoletto*, nel *Trovatore* e nella

Traviata i recitativi, le arie, i duetti, i cori e gli insieme erano animati da un forte pensiero drammatico, presentavano un'umanità di affetti che comunicava al canto passioni reali e concrete: l'amore paterno di Rigoletto, la passione redentrice e senza speranza di Violetta, e così via.

Da questo punto l'attività dell'operista procedette, con passi gradualmente, all'abbandono delle forme della tradizione e alla conquista di un declamato melodico sempre più duttile, di un linguaggio armonico più aggiornato, di un'orchestrazione più coinvolta con il canto. Il traguardo fu raggiunto nelle due ultime opere, frutti di una vecchiaia prodigiosa per la vitalità, basate su personaggi di Shakespeare, il poeta drammatico più ammirato da Verdi. *Otello* e poi *Falstaff* segnarono i più alti raggiungimenti espressivi e stilistici del maestro di Busseto e conclusero una vita d'arte che si era rinnovata in continuazione, mantenendosi sempre fedele ai propri ideali.

Ponchielli, Boito, Catalani

Per tutta la prima metà del secolo XIX nei teatri d'opera italiani furono rappresentate solo opere italiane. La scoperta del *Grand-opéra* avvenne quando in Francia il genere si avviava al tramonto. È del 1855 la rappresentazione alla Scala del *Profeta* di Meyerbeer, naturalmente cantato in italiano, cui seguirono nelle stagioni successive le altre opere note del musicista franco-tedesco. Nel periodo 1855-70 il pubblico milanese (e a ruota quelli delle maggiori città) conobbe altre opere francesi: *Faust* di Gounod, *L'ebrea* di Halévy, *La muta di Portici* di Auber.

La prima rappresentazione di *Lohengrin* a Bologna nel 1871, che inaugurava, con toni accesi, la stagione wagneriana in Italia, e quella del *Franco cacciatore* di Weber alla Scala nell'anno seguente segnarono l'inizio dell'interesse per l'opera romantica tedesca.

La conoscenza di queste opere sommandosi alle irrequietezze e alle insoddisfazioni per il presente, accese in alcuni giovani musicisti (Arrigo Boito, Franco Faccio, Angelo Mariani) un nobile ma confuso desiderio di rinnovare il melodramma. Il movimento cui essi dettero vita nacque a Milano e si appoggiò ai letterati della *Scapigliatura* (tra cui Emilio Praga e Giuseppe Rovani): come questi erano antimanzoniani, essi furono antiverdiani. Più a parole che nei fatti, perché la loro polemica non lievitò in partiture teatrali di lunga tenuta. Le personalità di maggior rilievo di questa stagione dell'opera italiana furono Ponchielli, Boito e Catalani.

Amilcare Ponchielli nacque a Paderno Fasolaro, oggi Paderno Ponchielli, presso Cremona, nel 1834. Studiò al Conservatorio di Milano. Iniziò la professione come direttore di banda, fu poi direttore della cappella di S. Maria Maggiore a Bergamo e, negli ultimi anni di vita, insegnò composizione al Conservatorio di Milano. Qui morì prematuramente nel 1886.

Delle sue opere si ricordano: *I promessi sposi* (1856), *I lituani* (1874) e soprattutto *La Gioconda* (1876). Quest'opera (libretto di Boito sotto l'anagramma di Tobia Gorrio, tratto da un dramma di V. Hugo ambientato nella Venezia del Seicento) è un drammone di tinte accese, di largo respiro, consapevole della struttura del *Grand-opéra*.

Di animo semplice e modesto, di istinto musicale fluente e generoso, Ponchielli indulse all'enfasi declamatoria. Essa non soffoca, nelle pagine migliori, la forza genuina di un lirismo appassionato.

L'influenza del *Grand-opéra* si rivela anche nel *Mefistofele*, l'unica opera di Arrigo Boito rappresentata mentre egli era in vita.

Arrigo Boito (Padova, 1842 - Milano, 1918) studiò anch'egli al Conservatorio di Milano e contemporaneamente si formò come poeta e scrittore al contatto con gli esponenti della Scapigliatura. La doppia attività condizionò la sua intera esistenza. Fu letterato, critico drammatico e musicale, librettista per sé e per altri (tra cui Verdi, Ponchielli e Catalani), traduttore di libretti d'opera stranieri. Meno copiosa fu la produzione musicale, dominata dal *Mefistofele* tratto dal *Faust* di Goethe, presentato alla Scala con esito infausto nel 1868, riscritto e riproposto a Bologna nel 1875. Boito lavorò intensamente a un'altra opera, *Nerone*, che fu rappresentata postuma, nel 1924.

La doppia inclinazione, letteraria e musicale, lo induceva ad aspirare ad una fusione, o alleanza fra i due linguaggi, sull'esempio di quanto faceva Wagner. Aspirazione delusa, perché il compositore era inferiore al letterato, nell'invenzione e nella tecnica. Ciononostante, Boito ebbe lunga influenza e autorità nell'ambiente musicale italiano, per le alte aspirazioni ideali, per la forza dei convincimenti artistici, per l'autorità con la quale affermò l'esigenza di affinare la cultura del melodramma.

Alfredo Catalani nacque a Lucca nel 1854 in una famiglia di musicisti. Iniziò gli studi musicali nella città natale, li proseguì per breve tempo al Conservatorio di Parigi e li completò in quello di Milano, dove nel 1890 succedette a Ponchielli nell'insegnamento della composizione. Di salute assai cagionevole, minato dalla tisi, morì a Milano nel 1893. Scrisse cinque opere fra le quali si ricordano *Loreley* (1890) e *La Wally* (1892), oltre a musica sinfonica, pianistica e vocale da camera.

La personalità musicale di Catalani non lo apparenta a nessuno fra i contemporanei, e non ne fa un precursore degli operisti della Giovane Scuola italiana. La sua matrice era tuttora il romanticismo della Scapigliatura, il suo modello il teatro francese, Massenet in particolare, che gli suggeriva armonie e timbri orchestrali eleganti e raffinati. Anche quando i suoi personaggi sfoggiavano eloquenza, la vena melodica conservava un tono nobile e dolcemente elegiaco che era la sua connotazione più personale.

In questo periodo si fecero apprezzare anche altri musicisti, tra i quali meritano un cenno:

i fratelli napoletani Luigi e Federico Ricci, autori dell'opera buffa *Crispino e la comare*, 1850;

il siciliano Errico Petrella, autore di *Jone*, 1858;

Filippo Marchetti, autore di *Ruy Blas*, 1869;

il brasiliano Carlos Gomez, italiano di elezione, autore del *Guarany* (1870), *Fosca* (1873), *Salvator Rosa* (1874), *Lo schiavo* (1889).

La "Giovane Scuola"

Nel quarto di secolo che precedette la prima guerra mondiale nei teatri italiani e all'estero si impose la produzione di una agguerrita generazione di musicisti nati nel decennio 1857-67, una sorta di Gruppo dei Cinque che comprendeva i compositori Leoncavallo, Puccini, Mascagni, Cilea e Giordano.

Nel linguaggio corrente furono chiamati *veristi*, e *veriste* le loro opere; ma giacché l'aggettivo pareva (e lo era) limitativo rispetto ai reali contenuti di quelle opere, per indicarli fu poi coniato il poco fantasioso appellativo di "*Giovane Scuola*", dove peraltro il sostantivo *scuola* non sottintendeva nessuna forma di sodalizio artistico. Indipendentemente però dall'esattezza delle denominazioni, la dizione "opera verista" è ancora comunemente usata.

Propriamente il *verismo* fu un movimento letterario che si sviluppò nell'ultimo trentennio del secolo XIX e produsse molti romanzi e racconti, in minor numero drammi teatrali. Ebbe i più significativi esponenti in tre scrittori del Mezzogiorno: Giovanni Verga, Luigi Capuana e Federico De Roberto.

Il verismo fu una filiazione italiana del realismo di Balzac e del naturalismo dei fratelli Goncourt e di Zola, e risenti del positivismo imperante nel pensiero scientifico e filosofico. Voleva qualificarsi come un rinnovamento dello stile: poche descrizioni e abbondanza di dialoghi parlanti; ai diversi livelli delle realtà sociali rappresentate dovevano corrispondere linguaggi diversi, includendovi anche le voci dialettali e le locuzioni gergali. Ma per la gente comune *verismo* si riferiva principalmente alla materia trattata, ai contenuti: il mondo dei poveri, la vita e i problemi quotidiani dei diseredati, le caratterizzazioni regionali, con l'inevitabile caduta nel bozzettismo e nel folclorismo: in una parola, quello che i francesi avevano battezzato "*la tranche de vie*", cioè quadro di vita vissuta.

In questa accezione sono veristi i libretti di *Cavalleria rusticana* (1890) di Mascagni, desunto da una novella del Verga, e dei *Pagliacci* (1892) in cui Leoncavallo sviluppò un fatto di cronaca nera realmente accaduto. Le due opere segnarono la nascita e l'affermazione di un nuovo genere operistico al quale arrise immediato successo, perché presentava fatti e personaggi nei quali gli spettatori potevano facilmente identificarsi.

Ma la tematica narrativa svolta nelle opere dei musicisti della "Giovane Scuola" toccò anche altri filoni: il dramma storico, la commedia lirica, l'esotismo eccetera, visti in un'ottica di basso profilo, ma bene accetta ai pubblici medio-borghese e popolare.

Ciò che unificò e conferì qualche omogeneità alla produzione operistica di questi musicisti fu lo stile di canto. Derivato dal declamato melodico verdiano, esso fu però caricato da modi di espressione accesa e talvolta agitata. La voce è anche troppo spiegata e compie frequenti escursioni nel registro acuto, per rendere meglio l'agitarsi convulso, le passioni debordanti e incontrollate, mentre l'orchestra asseconda e sottolinea.

Mascagni, Leoncavallo, Giordano, Cilea

Un tratto esteriore avvicina questi quattro operisti, l'aver cioè toccato fama e successo con una sola opera: Mascagni con *Cavalleria rusticana*, Leoncavallo con *I pagliacci*, Giordano con *Andrea Chénier* e Cilea con *Adriana Lecouvreur*, anche se altre loro creazioni sono rimaste più o meno a lungo nel repertorio teatrale.

Pietro Mascagni (Livorno, 1863 - Roma, 1945), allievo per qualche tempo del Conservatorio di Milano, fu direttore d'orchestra di una compagnia di operette, poi maestro di banda a Cerignola in Puglia. Partecipò al concorso per opere in un atto bandito nel 1889 dall'editore Sonzogno e lo vinse clamorosamente con *Cavalleria rusticana*. Dal 1895 al 1902 fu direttore del Liceo musicale di Pesaro, poi si dedicò esclusivamente alle attività creativa e direttoriale.

Scrisse altre 12 opere, di segno e di argomento i più diversi tra loro: la commedia nell'*Amico Fritz*, la commedia dell'arte nelle *Maschere*, il preziosismo linguistico dannunziano in *Parisina*, l'ambientazione esotica in *Iris*, il mondo classico in *Nerone*, inseguendo, con alterni e transitori risultati, la felicità d'invenzione della prima opera.

Il successo che coronò la prima rappresentazione di *Cavalleria rusticana* al teatro Costanzi fu di quelli che si ricordano a lungo. Il pubblico era stato colpito dalla forza, dalla novità e dalla freschezza di una musica, come scrisse l'Abbiati, *“tutta sangue e muscoli, tutta verità e popolaresca poesia. Nella sua atmosfera incandescente, espansivamente canora, esso aveva sentito vibrare i primi più caratteristici accenti del repertorio romantico-verista italiano”*.

Ruggero Leoncavallo (Napoli, 1857 - Montecatini, 1919), studiò musica a Napoli, lettere all'Università di Bologna, poi visse qua e là all'estero, conducendo vita errabonda. Il successo inaspettato dei *Pagliacci* (1892) non si ripeté per le opere successive, tra le quali meritano di essere citate *La bohème*, che seguì di un anno l'opera omonima di Puccini (1897), e *Zazà* (1900). Leoncavallo scriveva lui stesso i libretti delle sue opere.

I Pagliacci, che frequentemente nei teatri vengono abbinati a *Cavalleria rusticana*, essendo gli uni e l'altra troppo brevi per occupare da soli una intera serata, iniziano con un Prologo in cui il baritono, Canio, ragionando sui sentimenti fittizi rappresentati dagli attori, contrapposti ai loro veri sentimenti di uomini e donne, riassume il programma dell'estetica verista (*“No! L'autore ha cercato invece di pingervi uno squarcio di vita!”*).

Nei *Pagliacci*, è stato giustamente rilevato (Leibowitz), il verismo diventa il soggetto stesso del dramma, e l'identificazione assoluta del contenuto con la forma, che è come dire l'incontro tra la materia prima musicale e i risultati drammatici, ha creato un'opera di forte intensità espressiva.

Umberto Giordano (Foggia, 1867 - Milano, 1948) fu allievo al Conservatorio di Napoli. *Mala vita* (1892), l'opera con la quale esordì nel segno del verismo più acceso, ebbe accoglienze contrastanti. La celebrità arrivò con *Andrea Chénier* (1896), opera che rimane, insieme a *Fedora* (1898), il suo lavoro più riuscito. Tra le altre opere: *Siberia*, *Mese mariano*, *Madame Sans-gêne*. L'appassionata

vena melodica e l'efficacia teatrale che animano lo *Chénier* costituiscono ancora, a distanza d'anni, la connotazione più positiva della sua inventiva teatrale.

Francesco Cilea (Palmi, in Calabria, 1866 - Varazze, 1950), studiò nel Conservatorio di Napoli, e alla carriera di compositore affiancò l'attività didattica: insegnante nel Conservatorio di Firenze, fu poi direttore in quelli di Palermo e di Napoli. La sua produzione operistica si riduce a tre titoli: *L'Arlesiana* (1897), *Adriana Lecouvreur* (1901) e *Gloria* (1907). Nel gruppo dei veristi Cilea occupò un posto a sé. Il suo melodismo è garbato, le armonie si concatenano con eleganza, la strumentazione è equilibrata e fine.

Contemporaneo dei veristi fu il torinese Alberto Franchetti (1860-1942) il quale dagli studi completati in Germania trasse l'inclinazione ad un linguaggio sinfonicamente denso. Più dei suoi coetanei subì l'influsso di Wagner. Tra le sue opere riscosero successo *Cristoforo Colombo* (1892), *Germania* (1902) e *La figlia di Jorio* (1905).

Alla generazione successiva, che si può chiamare "post-verista", appartennero:

Italo Montemezzi (1875-1952) del quale si ricorda *L'amore dei tre re* (1913); Franco Alfano (1876-1954), autore tra l'altro di *Risurrezione* (dal romanzo di Tolstoj) (1904), *Sakuntala* (1921) e *Cyrano di Bergerac* (1936); Riccardo Zandonai (1883-1944), che colse significativi successi con *Francesca da Rimini* (1914) e *Giulietta e Romeo* (1922).

Un posto a sé occupa Ermanno Wolf-Ferrari (1876-1948) del quale sono ancor oggi apprezzate le opere ispirate al teatro goldoniano, affettuosamente rievocatrici di una Venezia settecentesca e popolana di maniera, ma arguta e sincera: *I quattro rusteghi* (1906) e *Il campiello* (1936).

Giacomo Puccini

Discendente da una famiglia di musicisti, Giacomo Puccini nacque a Lucca nel 1858. Il padre morì quando egli contava appena 6 anni, e la madre lo fece studiare all'Istituto Pacini dove fece rapidi progressi. Avendo dato buon saggio delle sue inclinazioni per la composizione, soprattutto con musiche destinate alle chiese cittadine, fu possibile ottenere per lui una borsa di studio dalla regina Margherita. Nel 1880 entrò al Conservatorio di Milano, dove rimase fino al 1883, allievo di composizione prima di Bazzini e poi di Ponchielli.

Fresco di diploma partecipò al primo concorso organizzato da Edoardo Sonzogno con l'opera *Le Villi*. Non vinse, ma grazie all'interessamento di un gruppo di amici l'opera fu ugualmente rappresentata al teatro Dal Verme. Il successo ottenuto indusse Giulio Ricordi (che diventò amico e consigliere ascoltato del musicista toscano) ad acquistare l'opera e a commissionargliene un'altra, che fu *Edgar*.

Il successo e la fama arrivarono con *Manon Lescaut* nel 1893, opera nella quale si riconoscono già i caratteri costanti della sua personalità creatrice: forte senso del teatro e del dramma, ricchezza dell'invenzione melodica, gusto armonico più evoluto e sottile di quello dei contemporanei.

Nel 1891 si era stabilito a Torre del Lago presso Viareggio, dove abitava tutto l'anno salvo lunghi soggiorni a Milano e viaggi in altre città italiane e all'estero.

Qui trascorse gli anni che seguirono e compose le sue opere. Attraverso *La bohème*, *Tosca* e *Madama Butterfly* si definirono i caratteri lirico-sentimental-borghesi del suo melodramma.

Assai sensibile alle mutazioni del gusto, Puccini avvertì che, con *La fanciulla del West*, il suo mondo poetico era entrato in crisi. Testimonianza del suo travaglio di quegli anni furono la continua, insoddisfacente ricerca di libretti nei quali si esprimesse, in modi nuovi, la sensibilità artistica della sua natura e l'attenzione non epidermica alle innovazioni linguistiche ed espressive dei più originali compositori del primo Novecento.

Il mancato completamento di *Turandot* fu spiegato come l'incapacità di rinnovare ulteriormente il melodramma, anche se, di fatto, fu causato dalla morte nel 1924 in una clinica di Bruxelles, dove fu operato per un cancro alla gola.

Il catalogo delle opere teatrali di Puccini comprende:

Le Villi, opera ballo in due atti, libretto di F. Fontana, Milano, 1884;

Edgar, dramma lirico in tre atti, anch'esso su libretto di F. Fontana (da A. de Musset), Milano, 1889;

Manon Lescaut, dramma lirico in 4 atti tratto dal romanzo dell'abate Prévost ad opera di vari librettisti (Praga, Oliva, Illica e altri), Torino, 1893;

La bohème, 4 quadri da *La vie de bohème* di Murger, librettisti Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, Torino, 1896;

Tosca, melodramma in tre atti di Illica e Giacosa (da un dramma di V. Sardou), Roma, 1900;

Madama Butterfly, "tragedia giapponese" in due atti di Illica e Giacosa. Caduta alla prima alla Scala nel 1904, fu poi rimaneggiata in tre atti, Brescia, stesso anno;

La fanciulla del West, opera in tre atti, libretto di G. Civinini e C. Zangarini (da D. Belasco), New York, 1910;

La rondine, operetta di G. Adami, Montecarlo, 1917;

Il trittico, composto da tre opere in un atto: *Il tabarro*, libr. di G. Adami; *Suor Angelica*, libr. di G. Forzano; *Gianni Schicchi*, libr. di G. Forzano, New York, 1918;

Turandot, dramma lirico in tre atti, libretto di G. Adami e R. Simoni tratto da Carlo Gozzi. Rimasta incompiuta per la morte di Puccini, fu completata da Franco Alfano, Milano, 1926.

Negli anni lucchesi Puccini scrisse anche alcune composizioni sacre tra cui una *Messa* per voci e orchestra; alcune melodie per canto e pianoforte e alcuni pezzi strumentali.

Giacomo Puccini concluse il secolo felice del melodramma italiano. In quest'età per certi versi favolosa gli operisti – a partire da Rossini, poi Bellini,

Donizetti e Verdi, ma anche alcuni fra i minori – avevano stretto legami tenaci con il pubblico e, attraverso lo schermo delle storie teatrali, avevano dato la voce ai moti collettivi del pensiero e del gusto e alle loro trasformazioni.

In questa funzione di interprete del suo tempo, a Puccini toccò la sorte di cantare lo spirito tardo-romantico e il clima morbido dell'età umbertina e degli albori del nostro secolo. Che non guardava più ai grandi personaggi e alle tematiche nobili e coinvolgenti un popolo, una famiglia, una fazione, ma si fermava alle piccole cose, al quotidiano, al particolare.

Nel suo teatro il tema costante di tutta la storia del melodramma, e cioè la coniugazione "amore-e-morte", è riferito a personaggi tratti dalla gente comune. Come e più che in Donizetti, occupano maggiore spazio i personaggi femminili (Manon, Mimì e Musetta, Tosca, Cio-Cio-San, Minnie, Giorgetta, Suor Angelica, Turandot e Liù), diversi ma accomunati dai sentimenti elementari della gioia e della malinconia, dagli slanci della passione o della disperazione.

Per questo alcuni critici parlarono di un Puccini il quale, indovinata una formula, la sfruttò riproducendola con poche varianti nelle opere successive. Ma è una affermazione superficiale. Puccini al contrario sentì incessantemente la necessità di rinnovarsi. I cambiamenti, da un'opera all'altra, non sono solo di epoche e di luoghi, sono più profondi e sostanziali e toccano l'essenza della sua musica. Le opere di Puccini sono poche, numericamente, perché ognuna fu il frutto di una meditata ricerca, di una consapevolezza mai appagata. Le ricerche di canti gregoriani (per *Tosca*), di temi orientali (per *Butterfly* e per *Turandot*), lo studio non superficiale delle partiture di Debussy, Stravinskij e Schönberg, in un'Italia ancora pochissimo aggiornata sulle cose musicali d'Oltralpe; il continuo lavorare sulla dizione cantata, sui movimenti melodici, i perfezionamenti del linguaggio armonico e della tavolozza orchestrale erano i segni della sua volontà di mantenersi all'altezza dei tempi che cambiavano rimanendo uguale a se stesso.

L'opera in Francia, in Germania e in Russia nell'Ottocento

L'OPERA IN FRANCIA

Molti cambiamenti durante il secolo XIX segnarono in successione la vita politica e civile della Francia, che passò dalla prima Repubblica all'Impero di Napoleone, dalla Restaurazione sotto i Borboni alla monarchia costituzionale di Luigi Filippo, dalla breve seconda Repubblica al secondo Impero, dalla Comune di Parigi alla terza Repubblica.

Non così numerosi, ma sensibili furono gli avvicendamenti intervenuti nel teatro musicale, in sintonia con il mutare del potere e del costume. Per cogliere il senso delle trasformazioni può essere sufficiente rilevare che le due opere musicali significative che inquadrarono l'inizio e la fine di questo secolo fervido e tormentato furono *La vestale* di Spontini (1807) e *Pelléas et Mélisande* di Debussy (1902), e che da un tipo di opera che conservava ancora le impronte della *tragédie-lyrique* si passò in successione al *Grand-opéra*, al dramma lirico, al dramma verista.

Le personalità che emersero nel primo periodo non furono tutte francesi, essendo consistente la presenza di musicisti italiani (Cherubini, Spontini, Rossini, Bellini, Donizetti) e tedeschi (Meyerbeer). Gli operisti francesi che tuttora sono frequentemente eseguiti – Gounod, Bizet, Massenet e, in posizione solitaria, Berlioz – si affermarono nella seconda metà del secolo.

Per comprendere come fosse organizzata l'opera in Francia può servire un rapido cenno sui teatri attivi a Parigi nell'Ottocento.

La sede primaria, per importanza e tradizione, era ancora l'Opéra. Fondato nel 1671 con il titolo di Académie royale de musique et de danse, cambiò frequentemente nome e sede, prima di stabilirsi nell'imponente Palais Garnier (dal nome dell'architetto) inaugurato nel 1875 che la ospitò fino al 1991. All'Opéra si rappresentavano opere di grande impegno musicale e scenico, di argomento serio o tragico, cantate da capo a fondo, secondo la tradizione instaurata da Lully, con cori e danze. Era anche la sede degli spettacoli di danza.

L'Opéra-comique conservò e alimentò la tradizione settecentesca di opere di contenuto vario (comico, serio, di mezzo carattere eccetera) in cui le parti dialogate erano recitate e non cantate. Le opere nate all'Opéra-comique, quando erano trasferite sul palcoscenico dell'Opéra subivano cambiamenti: in particolare venivano messe in musica le parti recitate. È il caso che toccò, per dire un titolo fra tanti, alla *Carmen* di Bizet. Anche l'Opéra-comique cambiò spesso nome e sede; in alcuni periodi l'attività fu sospesa; in altri ospitò il Théâtre Italien.

Il Théâtre Italien era il più antico, essendo sorto all'inizio del secolo XVII come Comédie Italienne, con sede nell'Hotel de Bourgogne. Vi erano rappre-

sentati gli spettacoli della nostra Commedia dell'arte che per più di un secolo deliziarono il pubblico parigino. Verso la metà del Settecento si fecero più frequenti le rappresentazioni d'opera, e il teatro diventò la sede naturale delle opere italiane cantate in italiano. Chiuso l'Hotel de Bourgogne, il Théâtre Italien fu ospitato all'Opéra-comique, poi al Théâtre de la Renaissance.

Nella storia dell'opera a Parigi nella seconda metà dell'Ottocento ebbe grande importanza il Théâtre Lyrique. L'esigenza di differenziare il cartellone di questo teatro da quelli dell'Opéra e dell'Opéra-comique convinse i direttori che si succedettero alla guida del nuovo teatro a mettere in scena sia le opere di autori francesi noti e meno noti (vi ebbero il battesimo lavori teatrali di Gounod, Bizet, Massenet, Saint-Saëns e altri) sia opere straniere, particolarmente italiane e tedesche, tradotte in francese.

Dal 1991 a Parigi è aperto e attivo un nuovo spazio teatrale, l'Opéra-Bastille.

I primi decenni del secolo

A differenza di quanto avvenne nella storia politica e militare, nelle vicende del teatro d'opera francese durante il primo trentennio dell'Ottocento si cercherebbero invano segni di reazione al gusto del tardo Settecento. La trasformazione degli stili e delle forme avvenne infatti in modo graduale, senza proclami né *querelles*, e approdò al Grand-opéra senza traumi né rotture.

All'Opéra gli dei dell'Olimpo greco-romano cedettero il passo a personaggi storici, mentre all'Opéra-comique le vicende sceniche di vario segno e contenuto avevano in comune il rifiuto dei fatti drammatici e del tono solenne. Se si escludono gli argomenti di alcuni libretti, i colori romantici erano ancora lontani.

I principali operisti attivi in questo periodo furono gli italiani Cherubini, Spontini e Rossini e i francesi Boïeldieu, Lesueur, Méhul.

Il fiorentino **Luigi Cherubini** (1760-1842), discepolo di Giuseppe Sarti, visse a Parigi a partire dal 1788 e fu la personalità più influente della sua generazione.

La natura di compositore drammatico, influenzata da Gluck, si rivelò soprattutto in *Lodoïska* (1791), in *Médée* (1797), in *Les deux journées ou Le porteur d'eau* (Le due giornate ovvero Il portatore d'acqua) (1800), ma tra i suoi lavori più riusciti si allineano anche l'opera-balletto *Anacréon ou L'amour fugitif* (Anacreonte ovvero l'amore fuggitivo) (1803) e le opere comiche *L'hôtellerie portugaise* (L'osteria portoghese) (1798) e *Le crescendo* (1810). Nominato nel 1821 direttore del Conservatorio di Parigi, tenne quell'incarico fino al 1841, e in questo ventennio dedicò minor tempo alla composizione impegnandosi a fondo nell'attività didattica. Furono suoi allievi, tra altri, Auber, Halévy, Carafa.

Scrisse anche musica religiosa, tra cui 14 messe (una per l'incoronazione di Carlo X) e due *Requiem*, strumentale (una sinfonia, quartetti, per pianoforte) e un *Corso di contrappunto e fuga* (1835) largamente adottato dai contemporanei.

Cherubini fuse in uno stile nobile e sorvegliato gli insegnamenti della drammaturgia gluckiana e delle risorse strumentali di Haydn. Nessuno tra i compositori italiani e francesi del tempo fu aperto quanto lui agli spiriti del progresso musicale europeo; nessuno impresse in generi tanto disparati il si-

gillo di una personalità così forte. Il suo talento era nobile, forte, ispirato; si imponeva grazie alla purezza dello stile a volte freddo, sempre composto.

La dottrina del contrappunto, la pienezza della scrittura strumentale, la sapiente distribuzione delle voci nel coro contribuirono alla sua fama e autorità tra i contemporanei. Anche la vocalità, un tempo accusata di secchezza, era improntata dal vigore dei temi e dall'ampiezza delle strutture. Apprezzato da Beethoven, Cherubini esercitò un notevole influsso sullo svolgimento della musica in Francia nella prima metà dell'Ottocento.

Nessuna delle opere di Cherubini né dei francesi contemporanei ottenne però un successo straordinario e duraturo quanto *La vestale* di **Gaspere Spontini**, rappresentata all'Opéra nel 1807.

Nato nelle Marche a Majolati nel 1774 e ivi morto nel 1851, Gaspere Spontini aveva studiato a Napoli con Piccinni. Arrivato a Parigi nel 1803, ebbe subito la protezione dell'imperatrice Giuseppina. Napoleone attribuì alla *Vestale* il premio decennale di composizione appena istituito. Nel 1809 il successo si rinnovò per il suo *Fernando Cortez* che diventò il modello per le opere di soggetto storico a grande spettacolo. Mutata la situazione politica, benché i Borboni gli avessero affidato la direzione del Théâtre Italien, nel 1820 Spontini lasciò Parigi e diventò direttore della musica alla corte di Prussia. A Berlino fece rappresentare, tra altre opere, *Agnes von Hohenstaufen* (1829). Nel 1841 si ritirò nella terra natale.

Scrisse anche musica sacra, vocale da camera e strumentale.

Di formazione napoletana, Spontini temperò il nativo senso melodico con l'attenzione drammatica che il teatro francese aveva ereditato da Gluck. La sua forte ispirazione, manifestatasi inattesa con il successo della *Vestale*, si realizza in melodie ampie e duttili, in recitativi plastici e incisivi, in dense armonie. Come e più dei contemporanei, egli curò l'orchestrazione: in un'epoca nella quale si venivano scoprendo sempre più vaste possibilità timbriche, Spontini procedette nella strada dell'adesione dei colori strumentali alle idee drammatiche.

Altri italiani emersero sulle scene operistiche francesi: Ferdinando Paër di Parma (1771-1839), che ebbe la direzione del Théâtre Italien dal 1820 al 1824, tra Spontini e Rossini, e raccolse un non effimero successo con *Le maître de chapelle* (1821); Michele Carafa di Colobrano, di illustre famiglia napoletana, già ufficiale del generale Murat, e soprattutto Gioachino Rossini.

Il musicista pesarese fu attivo a Parigi solo tra il 1824 e il 1829, ma in così breve volgere di anni raccolse grande e duratura popolarità ed esercitò un'influenza assai profonda sul teatro musicale francese.

Tra gli operisti francesi del tempo si ricordano François Lesueur, Etienne Méhul e François-Adrien Boïeldieu (1775-1834) il quale ottenne il favore del pubblico una prima volta con *Le calife de Bagdad* (1800), poi con *Le petit chaperon rouge* (Il piccolo cappuccetto rosso) (1815) e infine con *La dame blanche* (La dama bianca) (1825), un capolavoro di grazia leggera, di spontaneità e naturalezza per cui si parlò di lui come di un Mozart francese.

Gli anni del *Grand-opéra*

Negli ultimi anni della Restaurazione dei Borboni i successi più calorosi e duraturi erano andati a *La dame blanche* (1825) di Boïeldieu, a *La muette de Portici* (1828) di Auber, e a *Guillaume Tell* (1829), di Rossini. Le ragioni di tali successi non erano da attribuire solo alla qualità della musica, alla maggiore duttilità espressiva del canto o alla più sorvegliata cura dell'orchestrazione. Molti meriti vanno riconosciuti ai libretti, portatori di idee di libertà e di rinnovamento sociale: le idee e le concezioni della alta borghesia parigina, il ceto sociale che sarebbe diventato dominante con l'avvento della monarchia costituzionale di Luigi Filippo d'Orléans.

Non è certo un caso che i libretti delle due opere di Boïeldieu e di Auber fossero usciti dalla penna di Eugène Scribe (1791-1861), il più prolifico e rappresentativo commediografo e librettista del suo tempo, un virtuoso delle tecniche dell'intreccio teatrale, collaboratore insostituibile di Meyerbeer, autore di libretti affidati anche alla musica, tra altri, di Rossini, di Halévy, di Donizetti e di Verdi.

Sensibile ai mutamenti delle mode letterarie e del gusto medio, Scribe fu l'eccellente confezionatore dei meccanismi librettistici appropriati al nascente *Grand-opéra* e al nuovo *opéra-comique*.

Il *Grand-opéra*, affermatosi intorno al 1830, fu per oltre un ventennio il genere di teatro musicale prediletto dal pubblico francese e poi esportato con successo in altre parti d'Europa. Come lascia capire l'aggettivo, le opere di questo genere erano improntate ad una esteriore, appariscente grandiosità. I soggetti di preferenza muovevano su sfondi storici, trattati con gusto romanzesco, con molti colpi di scena e contrasti violenti di passioni. Erano serviti da una messinscena spettacolare con frequenti cambiamenti di scena, balletti, cori e comparse numerose.

Il musicista che diede la appropriata veste musicale, e con essa rinomanza e fama internazionale, a questo genere tipicamente francese fu un tedesco, **Giacomo Meyerbeer** (Berlino, 1791-Parigi, 1864).

Dopo gli studi musicali sotto la guida di Zelter (amico di Goethe) e dell'abate Vogler, Meyerbeer venne in Italia su consiglio di Salieri e tra il 1818 e il 1824 si fece apprezzare come autore di opere; la più fortunata fu *Il crociato in Egitto*, 1824 che portava il segno dell'influenza rossiniana. Trasferitosi a Parigi, raccolse il primo successo con *Robert le diable* (Roberto il diavolo) (1831) che aprì la stagione del *Grand-opéra*, cui seguirono, a notevole distanza di anni (era un compositore assai lento e pieno di pentimenti), *Les huguenots* (Gli ugonotti) (1836), *Le prophète* (Il profeta) (1849), *L'étoile du nord* (La stella del nord) (1854), *Le pardon de Ploërmel ou Dinorah* (Dinorah o il pellegrinaggio a Ploërmel) (1859), *L'africaine* (L'africana), rappresentata postuma nel 1865. Vissuto sempre a Parigi, raccolse generale ammirazione e onori, ma anche l'avversione di artisti quali Berlioz, Schumann e Wagner.

Meyerbeer ebbe la rara capacità di assimilare facilmente stili e stimoli esterni, fino a dare l'impressione di mutare spesso personalità.

Possedeva in modo ammirevole il mestiere di musicista di teatro; aveva il dono dell'invenzione melodica e padroneggiava il linguaggio orchestrale con

abilità rara, pur cedendo spesso al gusto dell'effetto facile. Viste con gli occhi di oggi, le sue opere presentano una mescolanza curiosa di invenzioni ingegnose e di banalità.

Ottenuto il primo importante successo con *La muette de Portici*, **Daniel-Esprit Auber** (Caen, 1782-Parigi, 1871) fu poi apprezzato soprattutto come autore di Opéras-comiques, scritti tutti con la collaborazione librettistica di Scribe, tra cui *Fra Diavolo* (1830), *Le domino noir* (1837) e *Manon Lescaut* (1856).

Raramente queste e le altre sue opere vengono riproposte al pubblico di oggi, mentre i suoi contemporanei si deliziavano della facilità melodica, della varietà dell'invenzione e del gioco scenico, delle ombreggiature ora ironiche ora sentimentali che venavano la sua musica. Alla morte di Cherubini, di cui era stato allievo, fu nominato direttore del Conservatorio di Parigi.

Altri operisti francesi degni di ricordo furono:

Fromental-Elie Halévy (1799-1862), la cui *Juive* (L'ebrea) trionfò all'Opéra nel 1835;

Ferdinand Hérold (1791-1833), autore di *Zampa ou La fiancée de marbre* (Zampa o La fidanzata di marmo) (1831);

Adolphe Adam (1803-1856), oggi ricordato principalmente come autore della musica del balletto *Giselle* (1841), fu apprezzato per *Le postillon de Longjumeau* (Il postiglione di Longjumeau) (1836) e *Si j'étais roi* (Se fossi re), (1852).

Lo stile del Grand-opéra influenzò in vario modo le partiture scritte per l'Opéra da Donizetti (*Les martyrs*, 1840; *La favorite*, 1840; *Don Sébastien*, 1843) e Verdi (*Les vèpres siciliennes*, 1855), tutte su libretti di Scribe.

(Sulla figura e le opere di Berlioz si rinvia al cap. XXIX).

Il dramma lirico

La distinzione e complementarità di Grand-opéra e Opéra-comique aveva soddisfatto fino a poco dopo la metà del secolo i gusti del pubblico francese, ma durante il Secondo Impero si affermarono nuove aspettative, che furono intuite e soddisfatte soprattutto da Léon Carvalho, l'impresario del Théâtre Lyrique.

Fu in questa stagione del teatro musicale parigino che si allargarono gli orizzonti, e il pubblico fece la conoscenza della produzione teatrale di Mozart e di Weber, delle opere verdiane della maturità, delle teorie sul dramma musicale di Wagner e, principalmente, delle opere dei musicisti francesi appartenenti alle generazioni nate tra il 1810 e il 1840 e scarsamente apprezzati nelle sedi ufficiali dell'Opéra e dell'Opéra-comique, vale a dire Thomas, Gounod, Bizet, Massenet, esponenti del "dramma lirico".

Occorre tener presente che era mutato, intanto, il ceto sociale dei frequentatori del teatro d'opera. Non era più l'alta borghesia che si riconosceva nelle fastose produzioni del Grand-opéra o nel disimpegno leggero delle Opéras-

comiques, ma quel ceto medio che costituiva il nerbo della società parigina durante il secondo Impero di Napoleone III.

Questo pubblico nuovo, più dei soggetti originali e d'invenzione, gradiva la volgarizzazione di opere celebri della narrativa e del teatro europeo, ridotte a canovaccio librettistico dalla coppia Jules Barbier-Michel Carré, la quale aveva sostituito l'ormai anziano Scribe nelle preferenze dei giovani operisti.

Il più anziano degli operisti nuovi, Ambroise Thomas (1811-1896) arrivò al successo solo nel 1850 con *Le songe d'une nuit d'été* che poco ha da spartire, per la verità, con Shakespeare dal quale deriva. Vennero poi *Mignon* (dal *Wilhelm Meister* di Goethe) (1866), che rimase in cartellone 28 anni, *Hamlet* (1868), *Françoise de Rimini* (1882), suggerita dall'episodio dantesco.

Gli operisti più vitali e tuttora eseguiti del teatro francese si collocano in questa stagione, a breve distanza di anni l'uno dall'altro.

Charles Gounod (Parigi, 1818 - Saint-Cloud, 1893) studiò con Halévy, Paër e Lesueur. Insignito del Prix de Rome, durante la permanenza a Roma si appassionò alle composizioni polifoniche rinascimentali ascoltate nella Cappella Sistina. Una profonda vocazione religiosa lottava nel suo animo con le ambizioni operistiche e gli ispirò la composizione di varie messe, di alcuni oratori (tra cui *Redemption, Mors et vita*), di mottetti e di melodie sacre. Alcune delle 14 opere da lui composte costituiscono un apporto prezioso all'arte lirica dell'Ottocento. Esse sono: *Sapho* (1851), *Faust* (1858), il suo capolavoro, *Mirelle* (1864) e *Roméo et Juliette* (1867). Lasciò anche sinfonie, musica da camera, melodie, trascrizioni.

Ammiratore di Gluck e di Mozart, temperamento essenzialmente lirico, Gounod esprime in uno stile luminoso una profonda esperienza del linguaggio musicale. La novità della sua arte, fatta di originalità e di equilibrio, esercitò notevole influenza sui musicisti francesi della successiva generazione.

Georges Bizet (Parigi, 1838 - Bougival, 1875), figlio di musicisti, come Gounod studiò sotto la guida di Halévy e vinse il Prix de Rome. Trascorse a Parigi la purtroppo breve esistenza di lavoro e morì poche settimane dopo la prima rappresentazione di *Carmen*.

Oltre a musiche vocali e strumentali, una sinfonia, *Jeux d'enfants* per pianoforte, compose una decina di lavori teatrali, tra cui *Les pêcheurs de perles* (I pescatori di perle, 1863), l'Opéra-comique *Djamileh* (1872), le musiche di scena per *L'Arlesienne* di Daudet (1872) e *Carmen*, tratta da una celebre novella di P. Mérimée (1875).

Dotato dalla natura di un istinto musicale d'eccezione, Bizet si sforzò di disciplinare la spontaneità con la riflessione. Rossini, Meyerbeer, Gounod in modi diversi incanalavano il suo istinto drammatico, che si trovava a suo agio più nelle strutture dell'Opéra-comique. Di fatto però in *Carmen* allargò i confini di questo genere, solitamente riservato a vicende liete e sentimentali, introducendovi accese passioni e una conclusione tragica. Ma la sua natura era di altro segno e la sua musica si connota per le melodie eleganti, per l'armonia

chiara e raffinata, per l'orchestrazione trasparente e variata, per la naturalezza dei riferimenti esotici.

Jules Massenet (Montaud nella Loire, 1842-Parigi, 1912). Allievo di Thomas, Prix de Rome. *Le roi de Lahore* (1877), ben accolto dal pubblico, risente l'influenza dei *Pêcheurs de perles* bizetiani. La sua personalità si definì con *Manon* (1882), con *Werther* (1892), con *Thaïs* (1894), opere nelle quali fece sfoggio della sua abilità di uomo di teatro e che gli conquistarono il grande pubblico. Insegnante di composizione al Conservatorio dal 1878 formò molti musicisti della giovane scuola francese, tra cui Charpentier e Fl. Schmitt.

Considerato dai contemporanei l'erede di Gounod, assecondò abilmente i gusti del pubblico assimilando con discrezione alcuni procedimenti innovatori di Wagner. Eccelleva nel tratteggiare i lati sentimentali e capricciosi delle sue eroine. Profondo conoscitore delle risorse della strumentazione e della voce umana, le frasi cantate hanno una fluidità morbida che aderisce con naturalezza alla duttilità dei versi.

Alla fine del secolo

Negli ultimi decenni del secolo il teatro francese subì le influenze combinate del rinnovamento della musica strumentale e della concezione wagneriana. In questo quadro si collocano alcuni musicisti la cui attività strumentale è ricordata più avanti, e cioè:

Camille Saint-Saëns, autore di dodici opere teatrali, tra le quali *Samson et Dalila* (Sansone e Dalila) (1877).

Gustave Charpentier, la cui *Louise* (1900) colpì i contemporanei per l'impostazione fortemente verista.

Agli albori del nostro secolo Claude Debussy dischiuse nuovi orizzonti al teatro musicale con *Pelléas et Mélisande* (1902), sui versi di Maurice Maeterlinck.

IL BALLETTTO

Nelle *opéras-ballets* create per le rappresentazioni alla corte di Luigi XIV Lully aveva abilmente mescolato l'aulico *ballet de cour* con il *ballet mélodramatique* di provenienza italiana. In tal modo si realizzava l'equilibrio tra la musica e la danza, assegnando però alla seconda una autonomia motivata dalla azione teatrale. Nel 1671 la fondazione della Académie Royale de Musique et de Danse (poi Opéra) ribadiva la presa di coscienza della danza come spettacolo d'arte.

Durante il secolo successivo nell'*opéra-ballet* prevalse tra i ballerini l'aspetto esecutivo, a scapito di ogni ricerca creativa. Sul piano teorico questa situazione fu superata dalle *Lettres sur la danse et sur le ballet* (1760) di Jean-Georges Noverre, nelle quali era dibattuta l'intera problematica della materia. Sul piano pratico invece Noverre coreografò vari balletti, tra i quali *Les petits riens*

su musica di Mozart (Parigi, 1778), ma anni prima il coreografo italiano Gasparo Angiolini aveva già presentato a Vienna *Don Juan* (1761) sulla musica di Ch.W. Gluck.

Tra Noverre e Angiolini era intanto scoppiata una *querelle* sul nuovo tipo di balletto che entrambi avevano ideato e portato sulla scena, il *ballet d'action*, che richiedeva alla danza di essere in ogni momento aderente alla vicenda rappresentata. Intanto la tecnica esecutiva si era arricchita di nuovi passi e figure e aveva valorizzato la dinamica ascensionale accanto a quella orizzontale della *basse dance* nella quale i ballerini non alzavano i piedi da terra.

Si erano contemporaneamente affermati, come autori dello spettacolo danzato, i primi *maîtres de ballet* (poi chiamati coreografi). Uno dei più apprezzati che operò tra il Sette e l'Ottocento, soprattutto a Vienna e a Milano, fu Salvatore Viganò che creò a Vienna nel 1801 il ballo eroico-allegorico *Le creature di Prometeo*, sulla partitura dell' op. 43 di Ludwig van Beethoven.

Il balletto dei primi decenni del sec. XIX, nonostante taluni atteggiamenti romantici, era ancora il balletto classico. I caratteri romantici idealizzavano il sogno, la donna, l'eroe, le atmosfere magiche in cui si muovevano i protagonisti, soprattutto femminili. Quelli erano gli anni nei quali si imposero le prime grandi ballerine, a incominciare dalla leggendaria Maria Taglioni, che pare sia stata la prima a erigersi sulle punte per slanciarsi verso l'alto. La seguirono altre primedonne, entrate nella storia come le grandi soprano loro contemporanee. La Grisi, la Cerrito, la Essler, come la Malibran e la Pasta, mandavano in visibilio le platee europee.

Per loro i coreografi creavano spettacoli su misura, mentre nei teatri le rappresentazioni d'opera erano regolarmente concluse dai balletti. I soggetti dei quali erano presi un po' dovunque, spesso dai libretti di opere che avevano ottenuto successo: per esempio *La Nina pazza per amore*, *Otello*, *La vestale*, *Il corsaro*, *La sonnambula*, e via enumerando.

Per il balletto non correvano però decenni totalmente felici. Le coreografie erano spesso abborracciate da mestieranti, e la stessa cosa accadeva alla musica, rabberciata da musicisti sconosciuti e talvolta ripartita fra tre o quattro maestri. Ci furono, per fortuna, dei balletti che si elevavano dalla mediocrità, ed erano quelli assegnati a coreografi e musicisti che univano solido mestiere ed esperienza al gusto. Interpretati da ballerini di alta bravura essi conseguirono esiti che li iscrissero nel non folto elenco dei successi duraturi.

Per gran parte del secolo Parigi fu la capitale del balletto e l'Opéra il più importante teatro nel quale si allestivano tanto gli spettacoli coreografici quanto quelli operistici. Autori di alcuni balletti erano quegli stessi operisti francesi che componevano Opéras-comiques: Hérold, Auber, Adam, Delibes; alcuni di essi ottennero successi in entrambi i generi. Sono i casi, fra altri, del balletto pantomimico *La somnambule*, su libretto di E. Scribe, coreografia di J.P. Aumer, musica di Ferdinand Hérold (Opéra, 1827) e *Le dieu et la bayadere*, un *opéra-ballet* il cui soggetto era tratto da una ballata di Goethe; coreografia di Filippo Taglioni, musica di Daniel Auber (Opéra, 1830).

I balletti considerati ancora vitali sono *La sylphide*, *Giselle* e *Coppélia*.

La sylphide, coreografia di Filippo Taglioni per la figlia Maria (Opéra, 1832) si svolge su un libretto del poi celebre tenore Adolphe Nourrit, che ambientò l'azione nei boschi al chiaro di luna, tra silfidi, streghe e incantesimi. Il libretto di *Giselle* fu scritto da un famoso uomo di lettere, Théophile Gautier, traendolo da una popolare leggenda tedesca. La coreografia era di J. Coralli e J. Perrot, la musica di Adolphe-Charles Adam; protagonista della "prima" all'Opéra nel 1841, Carlotta Grisi. Infine il balletto-pantomimico *Coppélia*, argomento tratto da un racconto di E.T.A. Hoffmann, musica di Léo Delibes (Opéra, 1870).

Delibes fu il solo musicista che precorse Čajkovskij nella rinascita musicale del teatro di danza di fine secolo.

Intanto, per merito dei più apprezzati coreografi, francesi la più parte, e delle più acclamate ballerine, invitate a esibirsi a Milano, a Londra, in Germania e in Russia, il balletto si era diffuso in tutta l'Europa. In modo particolare in Russia, dove l'espansione del balletto aveva seguito da vicino quello dell'opera cantata. Uno degli artefici di questa operazione fortunata fu il ballerino e coreografo francese Marius Petipa. Egli trascorse in Russia 60 anni della sua lunga esistenza, e al teatro imperiale Mariinskij di S. Pietroburgo coreografò più di 50 balletti nuovi, molti dei quali rimasero in repertorio fino alla rivoluzione del 1917. Il nome di Petipa è legato a quello di Čajkovskij, i cui tre balletti sigillarono la storia del balletto europeo nell'Ottocento.

L'OPERA IN GERMANIA

All'inizio dell'Ottocento la vita teatrale nei paesi di lingua tedesca, soprattutto in Austria e in Germania, era assai prospera. Anche nelle piccole città, quelle che oggi chiameremmo di provincia, erano aperti e funzionanti teatri (imperiali/regi/ducali, o cittadini, o privati) che ospitavano sia lavori drammatici sia opere in musica. Esempio di una situazione culturale che, per la capillare diffusione, era quasi unica in Europa, fu il teatro di corte del piccolo ducato di Weimar, del quale tra il 1791 e il 1817 fu sovrintendente il più illustre letterato del tempo, Wolfgang Goethe.

Il genere musicale più gradito in questi teatri era tuttora l'opera italiana, la quale nelle maggiori città si era acclimatata da oltre un secolo. Questa sostenuta presenza nei primi decenni del secolo si alimentava con le creazioni di Rossini, Donizetti e di un cospicuo numero di operisti di secondo rango, e della autorità organizzativa e gestionale di personalità quali Salieri e l'imprenditore napoletano Barbaja (a Vienna), Morlacchi (direttore dell'opera italiana a Dresda dal 1810) e Spontini (sovrintendente a Berlino dal 1819).

Pochi erano i teatri nei quali si rappresentavano i *Singspiele*, più graditi ad un pubblico di estrazione culturale e sociale media. Ma, si ricorda, al genere *Singspiel* appartengono anche sia *Fidelio*, frutto dell'unica incursione di Beethoven nel campo dell'opera, sia le trascurate opere di Schubert, molte delle quali furono rappresentate postume.

Verso l'opera romantica

L'affermazione del nazionalismo culturale germanico e la consapevolezza dell'apporto determinante del classicismo viennese allo sviluppo della musica europea, non solo strumentale, alimentarono tra i letterati e i compositori il dibattito sulla creazione di un teatro musicale tedesco. Uno degli scrittori che anticiparono le linee teoriche del romanticismo musicale, il geniale critico, narratore, compositore e direttore d'orchestra Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822), enunciò quelli che egli riteneva dovessero essere i caratteri distintivi della futura opera tedesca, la quale avrebbe dovuto nascere in contrapposizione all'opera italiana:

“Essendo un insieme di parole, musica e azione, l'opera deve costituire un insieme indivisibile, e questo insieme unitario deve produrre sugli ascoltatori un effetto unitario”.

E ricordava che in questa direzione si era mosso per primo Gluck.

Queste enunciazioni, che postulavano uno spettacolo musicale antagonistico all'opera italiana (e francese) del Settecento, anticipavano di quasi mezzo secolo il progetto che, con ben più ampio respiro e consapevolezza storica, Richard Wagner illustrò nei suoi scritti teorici e con le opere della maturità.

Hoffmann tentò anche di tradurre in pratica le sue intenzioni, ma nessuna delle quattro opere da lui scritte e fatte rappresentare (tra cui *Undine*, 1816) si impose per solide qualità artistiche. Il vero creatore dell'opera romantica tedesca fu Weber.

Carl Maria von Weber

La sua famiglia era formata da gente di teatro, ed egli dedicò gran parte della sua non lunga attività al teatro, alternando gli impegni di *Kapellmeister* e operista alle *tournées* come virtuoso di pianoforte.

La vita

Nacque nel 1786 ad Eutin nella Germania settentrionale; il padre era direttore di una compagnia d'opera ambulante. A causa dei frequenti trasferimenti con la *troupe* familiare, incominciò lo studio della musica con occasionali maestri; solo nel 1803-04 a Vienna poté svolgere un periodo di studi seri con l'abate Vogler.

A diciotto anni iniziava l'attività di direttore nel teatro di Breslavia; da qui passò a Karlsruhe, poi a Stoccarda. Nel 1810 riprese gli studi con l'abate Vogler a Darmstadt, e l'anno seguente esordì nella carriera di concertista di pianoforte, alternandola all'esercizio della composizione.

Rientrò in teatro come *Kapellmeister* a Praga nel 1813, e di lì passò, quattro anni dopo, a dirigere il nuovo teatro dell'opera tedesca di Dresda. In queste due città si affermò come organizzatore abile e moderno, e iniziò la battaglia per il rinnovamento della scena teatrale tedesca, cioè il repertorio e gli allestimenti. Mancando ancora un repertorio nuovo da opporre a quello italiano, privilegiò le opere francesi di Cherubini, Spontini, Grétry, Méhul, Boïeldieu, ancora sconosciute in Germania.

Da Dresda si allontanò nel 1820 per una *tournee* di concerti e per presentare *Der Freischütz* a Berlino (1821), *Euryanthe* a Vienna (1823), *Oberon* a Londra (1826). In questa città e nello stesso anno moriva di tisi.

L'opera

Le creazioni musicali di Weber toccarono la maggior parte dei generi musicali del tempo e si svilupparono in eclettica varietà fino al 1820, quando egli si dedicò quasi esclusivamente all'opera.

Opere teatrali

Weber aveva incominciato a scrivere per il teatro a tredici anni. A quindici anni compose *Peter Schmoll*, cui seguirono *Silvana* e *Abu Hassan*.

Seguirono le quattro opere della maturità:

Preciosa, commedia con musica da Cervantes, Dresda, 1820;

Der Freischütz, titolo che in Italia fu convenzionalmente tradotto in *Il franco cacciatore*, opera romantica, Berlino, 1821, il suo capolavoro;

Euryante, grande opera eroico-romantica, Vienna, 1823;

Oberon, opera romantica, Londra, 1826.

Le prime creazioni teatrali di Weber sono tributarie di uno stile in cui si mescolano *Singspiel* e *Opéra-comique*. Weber entrò in un ambito totalmente nuovo con *Freischütz*, che non era più il lavoro di un operista nel significato convenzionale del termine, ma il colpo di genio di un drammaturgo musicista. Con quest'opera, alla quale i contemporanei decretarono un successo entusiastico, Weber creò il prototipo dell'opera romantica tedesca. Inferiori risultati artistici ottennero invece le due opere che conclusero la sua breve attività, *Euryanthe* e *Oberon*.

Il carattere musicale nuovo proposto nelle opere della maturità, e principalmente nel *Freischütz*, è il senso del dramma musicale, colto nella varia umanità e nei fremiti dei personaggi. Nuove suonavano le melodie cantabili, che per la loro semplicità fecero parlare di una derivazione dal canto popolare, nuovo l'impiego delle sonorità e del colore orchestrale con la messa in evidenza di alcuni timbri, per esempio il clarinetto e il corno. Nuovi anche i soggetti delle opere, ispirate a filoni del gusto letterario accetto al primo romanticismo: il demonismo (*Freischütz*), l'esotismo (*Preciosa*), il fiabesco (*Oberon*).

Composizioni non teatrali

Primeggiano le composizioni pianistiche, la maggior parte scritte per suo uso personale.

Sono da ricordare le quattro sonate (op. 24, 1812; op. 39, 1816; op. 49, 1816; op. 70, 1822), bilanciate nel conflitto tra la forma classica tradizionale e lo slancio del virtuosismo romantico. Alcune composizioni erano gradite ai piani-

sti e al pubblico per la piacevolezza e il virtuosismo (*Momento capriccioso, Grande polacca, Rondò brillante, Invito alla danza*).

Destinati a se stesso o a noti virtuosi del tempo erano i concerti per solisti e orchestra: due per pianoforte, più il *Konzertstück*, che rompe le forme tradizionali del concerto; due per clarinetto, più un *Concertino* per lo stesso strumento; uno per fagotto. Scarsa la produzione per orchestra. Opere di circostanza sono i numerosi *Lieder*, le composizioni corali, la musica religiosa, la non copiosa produzione cameristica.

Lasciò anche scritti letterari: saggi, articoli, un romanzo e un'autobiografia, entrambi incompiuti.

La personalità

Weber è considerato un esponente del romanticismo musicale tedesco, e su questa collocazione confluiscono motivazioni che vanno al di là della sua importanza come artista-creatore, principalmente legata al *Freischütz*.

Ma, oltre ai suoi valori intrinseci, il *Freischütz* è la spia della condizione storica della musica tedesca all'inizio del secolo XIX, dell'attenzione verso una tematica rinnovatrice che sarà realizzata dalle generazioni successive: la tematica della musica romantica e, più specificatamente, del teatro romantico tedesco. Le sue iniziative come *Kapellmeister* e sovrintendente di teatri, i suoi scritti, la sua azione multiforme per il rinnovamento, i proclami in favore di "una nuova musica" (anticipando Schumann e la sua "Lega dei seguaci di Davide") fanno di lui il primo uomo nuovo della musica germanica e spiegano il posto di rilievo che occupa nella storia della musica, anche come precursore dell'opera wagneriana.

Operisti della prima metà del secolo

Freischütz, *Euryanthe* e *Oberon* costituirono, per diversi decenni, le creazioni più avanzate del teatro musicale tedesco; le opere composte da altri musicisti tedeschi nella prima metà del secolo non ne furono influenzate. I soggetti risentivano di un clima letterario e narrativo nuovo: l'inclinazione al soprannaturale, ad elementi convenzionalmente romantici (natura, passioni, vicende sataniche, ambientazione delle storie in un Medioevo di maniera), ma il nuovo si arrestava ai libretti e non provocava soluzioni musicali nuove.

Entro questi limiti alcuni musicisti produssero per la scena opere che ebbero liete accoglienze. Vanno ricordati tra essi:

Ludwig Spohr (1784-1859), infaticabile direttore, organizzatore, insegnante, violinista, autore di un'incredibile quantità e varietà di musiche strumentali, il cui stile era tributario a Mozart e a Cherubini. Per il teatro compose tra l'altro *Faust* (che nulla deve al dramma goethiano) (1813), e *Jessonda* (1823), la sua opera migliore;

Heinrich Marschner (1795-1861), l'unico che abbia tentato di seguire, con estro limitato, le orme di Weber. È ricordato per *Der Vampyr* (Il vampiro, 1828), e per *Hans Heiling* (1833), nella quale riappaiono l'elemento satanico e il conflitto fra il naturale e il soprannaturale.

Una inclinazione più tradizionale del teatro, con evidenti influenze italiane e francesi, svilupparono Albert Lortzing, autore di *Zar und Zimmermann* (Zar e carpentiere) (1837), e di *Undine* (1845); Friedrich von Flotow, autore di un'opera su *Alessandro Stradella* (1844) e di una *Martha* (1847); e Otto Nicolai, che scrisse l'opera comica *Die lustigen Weiber von Windsor* (Le allegre comari di Windsor, da Shakespeare) (1849), ma anche opere su libretti italiani.

Richard Wagner

La personalità di Richard Wagner fu centrale nella storia della musica del secolo XIX. I suoi drammi musicali rappresentarono, da una parte, il coronamento delle aspirazioni di grandi spiriti della cultura germanica, a cominciare da Hoffmann e Weber, e la realizzazione del sognato teatro tedesco e romantico. Dall'altra parte costituirono un punto di riferimento obbligatorio per le generazioni successive, influenzando sul cammino della musica europea, strumentale e teatrale.

La vita

Varia e movimentata, tempestosa e coronata poi da generali riconoscimenti fu la vita di Wagner.

Nacque a Lipsia nel 1813. Morto il padre quando aveva pochi mesi di vita, la madre sposò Ludwig Geyer, pittore, attore e poeta, e trasferì con lui la famiglia a Dresda, ritornando a Lipsia nel 1821 dopo la morte del secondo marito. Non fu facile per il giovane Wagner la ricerca della propria strada: lo attiravano la poesia e il teatro, solo più tardi la musica, allo studio della quale fu guidato dal Kantor di S. Tomaso, Theodor Weinling. A questo periodo risalgono le prime composizioni.

L'inizio del mestiere di musicista nel decennio 1833-44 fu faticoso e si svolse tra disagi e in condizioni economiche difficili. Fu *Kapellmeister* nei piccoli teatri di Magdeburgo, Königsberg e Riga; in questa città sposò l'attrice Minna Planer (e fu un'unione infelice). Sperando di migliorare le proprie condizioni di vita, nel 1839 si trasferì a Parigi. Non ottenne da Meyerbeer, allora all'apogeo del successo, gli aiuti sperati, e per campare si adattò a preparare per la stampa le riduzioni in spartito delle partiture che erano rappresentate nei teatri della città. Rientrato in Germania, la rappresentazione della sua opera *Rienzi* nel 1842 a Dresda ottenne un franco successo. Ne guadagnò la nomina a *Kapellmeister* del teatro di corte, uno dei più importanti della Germania, e questo gli diede l'agio di dedicarsi alla composizione dell'*Olandese volante*, del *Tannhäuser* e del *Lohengrin*.

Coinvolto nella rivoluzione del 1848 e ricercato dalla polizia, si salvò dal carcere scappando da Dresda e rifugiandosi in Svizzera. Il suo esilio durò tredici anni, durante i quali alternò la residenza a Zurigo con soggiorni più o meno lunghi a Parigi, Londra e in Italia. Questi anni furono un periodo fecondo di operosità e decisivo per la messa a punto del progetto di "dramma musicale". Definito il suo pensiero drammatico in due scritti fondamentali, *L'opera d'arte dell'avvenire* e *Musica e Dramma*, Wagner preparò i libretti della *Tetralogia* e ne scrisse in buona parte la musica. L'accesa passione per Mathilde Wesendonck, moglie di un ricco commerciante di Zurigo, alimentò l'ispirazione dalla quale nacque *Tristano e Isotta*.

Un evento decisivo per l'affermazione del dramma wagneriano fu nel 1864 l'ascesa al trono di Baviera di Luigi II di Wittelsbach (1845-1886). Questo sovrano raffinato e decadente, che a poco a poco si estraniò dagli affari di stato finché fu deposto e internato nel castello di Berg dove si suicidò buttandosi nel lago, appena incoronato re era diventato il grande patrono di Wagner. Grazie a lui nel teatro di Monaco tra il 1865 e il 1870 furono finalmente rappresentati *Tristano e Isotta*, *I maestri cantori di Norimberga* e le prime due opere della *Tetralogia*.

In quegli anni, dopo un breve soggiorno a Monaco dove sperimentò l'ostilità della corte, Wagner si era di nuovo stabilito in Svizzera, a Tribschen sul lago di Lucerna. Il matrimonio nel 1870 con Cosima (la seconda figlia di Liszt, divorziata dal direttore d'orchestra Hans von Bülow) aveva portato serenità nella sua vita familiare.

Il grande sogno di Wagner era ora la costruzione di un teatro che rispondesse alle sue visioni artistiche (una sala ad anfiteatro, la buca per l'orchestra posta sotto il livello della scena e della platea) e che fosse destinato esclusivamente alla rappresentazione delle sue opere. Si aprì una pubblica sottoscrizione per edificare a Bayreuth, in Franconia, il teatro che egli aveva ideato, e fu coperta grazie al decisivo contributo di Luigi II. L'inaugurazione avvenne nell'agosto 1876 con la rappresentazione, in quattro giorni successivi, delle quattro opere della *Tetralogia*. Wagner con la famiglia si stabilì allora a Bayreuth, dove nel 1882 fu rappresentato *Parsifal*, l'ultima sua opera. A Venezia, dove si era subito dopo trasferito prendendo dimora a Palazzo Vendramin sul Canal Grande, morì nel 1883.

Le opere

Opere teatrali

Di tutti i suoi lavori Wagner compose sia il libretto sia la musica. I primi esperimenti giovanili furono *Le nozze*, *Le fate* (dalla *Donna serpente* di Carlo Gozzi), *Il divieto d'amore* (da Shakespeare), che risalgono agli anni 1832-34. *Rienzi l'ultimo dei tribuni*, presentato con successo a Dresda nel 1842, fu concepito negli anni parigini come un Grand-opéra di soggetto storico. Ambientato nella Roma medioevale, porta i segni dell'influenza combinata di Spontini e Meyerbeer.

Risale ai successivi anni di Dresda la triade delle cosiddette *opere romantiche*, sorta di omaggio postumo a Weber che proprio a Dresda aveva iniziato la sua azione di rinnovamento della scena tedesca.

Esse sono:

L'olandese volante (*Der fliegende Holländer*; più conosciuta in Italia con il titolo de *Il vascello fantasma*), rappresentata a Dresda nel 1843. Ispirata ad Heine, svolge la vicenda del navigatore maledetto, condannato a vagare per i mari finché non lo redimerà l'amore di una donna.

Tannhäuser, presentata al pubblico di Dresda nel 1845, ha come protagonista il Minnesänger Tannhäuser e mette in scena il contrasto tra la sensualità rappresentata da Venere e la spiritualità personificata da Elisabetta.

Desideroso di conquistare il pubblico francese, nel 1861 Wagner fece rappresentare a Parigi una nuova versione di *Tannhäuser*. Il pubblico dell'Opéra lo

accolse con freddezza, al contrario del mondo intellettuale, a cominciare da Baudelaire che in un articolo famoso manifestò un consenso entusiastico.

Lohengrin fu tenuto a battesimo nel 1850 al teatro di corte di Weimar da Liszt, che ne era il direttore. La vicenda è tratta da una leggenda medievale francese del ciclo del Santo Graal e ambientata ai tempi di re Enrico l'Uccellatore.

Le suddette “opere romantiche” hanno in comune il tema della redenzione dal male attraverso un atto d'amore; l'ambientazione dei soggetti non è nella storia, ma nel mito germanico medioevale. Formalmente Wagner procedeva a superare la struttura tradizionale per pezzi chiusi (arie, duetti, cori ecc.). *Tannhäuser* non è più suddiviso in brani, ma in scene e l'aggregazione si dilata ulteriormente in *Lohengrin*. In quest'opera è già evidente l'impegno di temi ricorrenti che anticipano la tecnica pianificata del *Leitmotiv*.

Quindici anni (1850-1856) separarono la rappresentazione del *Lohengrin* da quella di *Tristano e Isotta*. La rivoluzione del teatro musicale wagneriano si compì in questo tempo, e il “dramma musicale” soppiantò l'“opera romantica”. Diremo più avanti che cosa sia il “dramma musicale”, ma prima elenchiamo le opere alle quali corrisponde questa qualifica.

Tristano e Isotta fu rappresentato a Monaco nel 1865. Il soggetto è tratto da una celebre leggenda medioevale, nella redazione di Goffredo di Strasburgo, inizio XIII secolo, e svolge il tema della esaltazione suprema della passione amorosa che si realizza con la morte dei due protagonisti.

L'azione si svolge in epoca leggendaria in Cornovaglia e in Bretagna. L'etero “triangolo” del marito, della moglie e dell'amante qui viene trasfigurato da elementi magici e da una esaltazione dell'amore travolgente e terribile. L'amore di Tristano e Isotta è reso ineluttabile da un magico filtro che li unisce. A nulla vale il senso del dovere verso il marito e il sovrano. Re Marke sorprende gli amanti e Tristano, ferito, va a morire in Bretagna, dove Isotta lo raggiunge per annullarsi con lui nell'eternità.

Nell'opera successiva Wagner rievocò personaggi della storia tedesca. *I maestri cantori di Norimberga* (Monaco, 1868) sono ambientati, come dice il titolo, nella Norimberga dei Maestri cantori, prima metà del secolo XVI, ed ha come protagonista un personaggio realmente esistito, quel maestro-calzolaio Hans Sachs che fu amico di Lutero e di Dürer. La vicenda svolge un quesito estetico sulla natura dell'arte, e oppone la disciplina e l'ossequio alle regole codificate, personificate dallo scrivano Beekmesser (che probabilmente adombrava un celebre critico ostile a Wagner, Eduard Hanslick) alla forza spontanea dell'ispirazione, identificata nel giovane cavaliere Walter.

Il coronamento del dramma musicale wagneriano fu l'imponente saga dell'*Anello dei Nibelunghi*, comunemente chiamata la *Tetralogia* perché ripartita in un “Prologo” e tre “Giornate”. Le quattro opere, che svolgono un unico argomento in successione, portano ciascuna un titolo, e cioè:

L'oro del Reno, prologo, Monaco, 1869;

La Valchiria, prima giornata, Monaco, 1870;

Sigfrido, seconda giornata, rappresentata a Bayreuth per l'inaugurazione del teatro wagneriano nel 1876 insieme a:

Il crepuscolo degli dei, terza giornata.

La *Tetralogia* si ispira alla mitologia nordica e particolarmente alle storie narrate nel poema epico *Cantare dei Nibelunghi* (*Nibelungenlied*) dell'inizio del XIII secolo. Racconta di Wotan e degli dei che rubarono l'oro ai Nibelunghi, la maledizione che li colpì, le vicende dei mortali generati da Wotan: le valchirie, donne guerriere, e gli eroi, tra cui Siegmund e Sieglinde, genitori di Siegfried; la restituzione al Reno dell'oro tramutato in anello e l'incendio del Walhalla, la dimora degli dei.

L'ultima opera di Wagner fu *Parsifal* (Bayreuth, 1882), tratta da una leggenda del ciclo medievale della Tavola rotonda, in cui è esaltata la romantica confluenza di arte e religione.

Opere non teatrali

Sono pochissime: l'*Ouverture* per il *Faust*, 1855; i *Wesendonck-Lieder* per voce e pianoforte, 1857-58; *L'idillio di Sigfrido* per piccola orchestra, composto nel 1870 per il compleanno del figlio Sigfrido.

Opere letterarie e teoriche

Oltre ai libretti delle proprie opere, Wagner lasciò un numero notevole di scritti letterari e teorici, di saggi, di articoli spesso polemici. Tra tutti hanno un'importanza particolare, perché sviluppano e illustrano il suo pensiero sulla musica e sul suo teatro, *L'arte e la rivoluzione*, 1849; *L'opera d'arte dell'avvenire*, 1850; *Opera e dramma*, 1851 e *Beethoven*, 1870.

Struttura del dramma musicale wagneriano

Negli anni dell'esilio svizzero Wagner definì e portò a compimento il disegno della più profonda rivoluzione del teatro musicale che fosse stata mai concepita. Il dramma wagneriano nacque in contrapposizione con l'opera italiana del passato e del presente, nella quale gli atti erano divisi in forme musicali chiuse – recitativi, arie, duetti ecc. – e la melodia cantata predominava sulle altre componenti musicali.

A queste opere e alla concezione che le sorreggeva Wagner oppose il disegno originale di una forma di rappresentazione teatrale totale nella quale confluissero e si fondessero le parole, il suono e l'azione, il *Wort-Ton-Drama*: modi di espressione che, affermava, dopo la tragedia greca non erano più stati strettamente uniti. Nei drammi musicali wagneriani avrebbero dovuto ritrovare organica unità le parole, la musica e il gesto, e questa era la condizione necessaria alla creazione di compatti organismi teatrali nei quali fosse esaltata l'espressione poetica e drammatica. Wagner credette di trovare il precedente storico del dramma da lui disegnato nella *Nona sinfonia* di Beethoven. Nel momento più alto e conclusivo del processo di perfezionamento delle sue crea-

zioni sinfoniche, il maestro di Bonn era approdato all'integrazione nell'orchestra del canto di voci soliste e di coro, conseguendo un livello di espressione più intenso e determinato. Ma la sinfonia beethoveniana fu anche il modello edificatorio di un tipo di dramma nel quale fosse superato l'accostamento di successivi pezzi chiusi entro l'arco di ciascun atto, che era stato proprio dell'opera, dalle origini in poi. Ogni atto del dramma wagneriano si presenta come una sinfonia con i suoi temi e lo svolgersi ininterrotto del discorso musicale cantato e suonato.

Gli elementi costruttivi su cui si regge l'edificio dei drammi wagneriani, dal *Tristano e Isotta* al *Parsifal*, sono i *Leitmotive* e la *melodia infinita*. Ognuno dei drammi di Wagner si basa su alcune decine di temi e motivi conduttori, che circolano tra gli strumenti dell'orchestra e nelle voci. Egli li chiamò *Grundthème*, ma è più comunemente usato il termine *Leitmotiv*, coniato da uno dei suoi primi esegeti, Hans von Wolzogen. Ognuno di essi è associato a un personaggio, un oggetto, una situazione, un sentimento che hanno rilievo nella vicenda rappresentata.

Per fare un esempio, tra i circa 50 motivi tematici del *Tristano e Isotta* hanno importanza centrale quelli del filtro d'amore, della sofferenza, del cofanetto magico, del canto di morte, del destino, del sogno d'amore, dell'innocenza alla notte.

TEMA DEL FILTRO D'AMORE



TEMA DELLA SOFFERENZA



TEMA DEL COFANETTO MAGICO



TEMA DEL CANTO DI MORTE



TEMA DEL DESTINO



TEMA DEL SOGNO D'AMORE



TEMA DELL'INNO ALLA NOTTE



da *Tristano e Isotta*. Guida tematica a cura di G. Bassi, Ed. Ricordi

I *Grundthème* wagneriani, come risulta chiaro dai suddetti esempi, sono brevi, compatti, fortemente caratterizzati, e nel fluire delle vicende sono sottoposti a sviluppi e variazioni. Hanno una duplice funzione: presentare e associare gli eventi e i sentimenti del presente a quelli del passato e del futuro, e reggere le trame connettive del tessuto musicale.

Nei drammi wagneriani il discorso musicale evita la stroficità e l'impiego delle regolari strutture del periodo e della frase. Il termine *melodia infinita* definisce questo ininterrotto scorrere, secondo i procedimenti di variazione e di sviluppo propri della composizione sinfonica e, più generalmente, strumentale, di Beethoven e, tra i romantici, di Liszt. Il realizzarsi di questo modo di scrivere è detto *durchkomponiert*, che significa “composto dall'inizio alla fine”, senza ripetizioni né riprese. Lo sviluppo aperto del discorso musicale secondo i principi della melodia infinita aveva un equivalente nel testo poetico dei libretti, nella stesura dei quali Wagner abbandonò la distribuzione in strofe e l'impiego della rima.

Nelle sue composizioni teatrali Wagner diede anche un sostanziale, decisivo apporto al progredire del linguaggio armonico e allo sviluppo dell'orchestrazione. Alcuni compositori romantici, Liszt tra essi, avevano presagito la crisi del sistema tonale e avvertito la necessità di superare i rapporti di gerarchie fra i gradi della scala eptafonica attraverso l'emancipazione degli accordi dissonanti. Su questa strada Wagner procedette molto avanti. La crisi tonale manifestatasi all'inizio del secolo ventesimo ha radice nell'armonia cromatica del *Tristano e Isotta*. Le tensioni dissonanti che percorrono da capo a fondo la partitura sono rivelatrici della materia drammatica intensa e accesa che brucia i sentimenti dei protagonisti di questo capolavoro.

Questa è d'altronde una delle funzioni del cromatismo. Scrivendo su Gesualdo, Monteverdi e altri madrigalisti del primo Seicento, Knud Jeppesen aveva affermato che la dissonanza è “un mezzo di espressione poetica e simbolo delle emozioni”.

Sulla funzione dell'orchestra Wagner scrisse che essa

“deve partecipare al dramma senza interruzioni, sostenendo e intensificando l'insieme degli interventi che il cantante-attore indirizza alle orecchie e agli occhi degli spettatori. L'orchestra è il seno materno della musica, pieno di nobiltà e di vita, e da essa si sviluppa il vincolo che tiene unita e concorde l'espressione”.

Le voci dei personaggi sono sostenute, circondate, fasciate dagli strumenti dell'orchestra, con i quali intessono una complessa polifonia. L'orchestra di Wagner era una filiazione dell'orchestra di Meyerbeer, di Berlioz e di Liszt. Essa accolse strumenti di invenzione o uso recenti (l'ottavino, il corno inglese, il clarinetto basso, il controfagotto, il trombone basso), oltre alla tuba chiamata wagneriana perché inventata dallo stesso compositore, accrebbe il numero degli strumenti impiegati, ricorse largamente all'uso di suddividere le singole parti degli archi. Ma parlare dell'orchestra della *Tetralogia* in termini di puro potenziamento fonico rischia di indurre in errore. Oltre alla possibilità di accrescere la potenza del suono orchestrale, Wagner sfruttò al massimo la differenziazione della sonorità, che gli consentiva l'impiego di una tavolozza più varia ed estesa.

La personalità

La grandezza di Wagner non si misura solo con il metro usato di solito per gli autori di opere d'arte: è una grandezza che si impone per la potenza raffiguratrice di un istinto drammatico raro e per la tensione espressiva che sostiene i suoi drammi con un fluire melodico che si rinnova costantemente. Fatto pressoché unico tra i musicisti, Wagner non operò rinchiuso dentro lo steccato della musica, ma assorbì le voci nuove della letteratura, del teatro, del pensiero filosofico e politico e influì sulle loro trasformazioni. Nella seconda metà del secolo l'opera teatrale di Wagner non fu solo un momento eccezionale della storia della musica, fu uno degli aspetti culminanti della civiltà romantica nella fase di passaggio dalla maturità alla decadenza.

Possedeva un fortissimo senso della storia, e il proclamato riconoscimento dei legami con Beethoven e con Weber diedero alla sua opera il senso di una missione: una missione in favore dell'arte tedesca e del suo primato. Pochi compositori influenzarono, come Wagner, le vicende della composizione musicale nei decenni che seguirono la sua scomparsa. Ebbe seguaci e imitatori, ma stimolò anche il sorgere di polemiche e di opposizioni.

Sulla sua scia si pongono il teatro musicale di Richard Strauss, di Engelbert Humperdinck (*Hänsel und Gretel*, 1893), di Hans Pfitzner (*Palestrina*, 1917) e la produzione sinfonica di Reger, dello stesso Strauss, di Bruckner e Mahler. Le composizioni giovanili di Schönberg e di Berg e l'atonalità germinarono dal cromatismo di *Tristano e Isotta*.

In Francia la lezione wagneriana fu sensibile nel teatro di Ernest Reyer (*Sigurd*, 1884), Emmanuel Chabrier (*Gwendoline*, 1886), Vincent d'Indy (*Fervaal*, 1897; *Lo straniero*, 1903).

In Italia il successo ottenuto dalle opere di Wagner tradotte in italiano (le città wagneriane per eccellenza furono Bologna e Torino) suscitò un'infinità di polemiche giornalistiche e verbali e un moto di reazione antiviridiana, all'insegna di un non meglio precisato rinnovamento generazionale.

L'OPERA IN RUSSIA

Dopo il lungo regno di Caterina II, appassionata melomane che aveva invitato a dirigere il teatro imperiale di S. Pietroburgo, a rotazione, i nostri più apprezzati operisti, in Russia il predominio italiano non si affievolì. All'inizio del sec. XIX il maestro veneziano Caterino Cavos fu nominato direttore artistico dei teatri. Buon musicista ed eccellente organizzatore, Cavos ebbe il fiuto di precorrere i venti nazionalisti: compose opere in lingua russa su soggetti tratti dalla storia (*Ivan Susanin*, 1815, ebbe una lunga fortuna) e incluse nelle sue partiture delle melodie popolari. Il fatto che nel 1862 la prima rappresentazione della *Forza del destino* di Verdi fosse stata effettuata nel teatro di S. Pietroburgo prova la persistenza della inclinazione filo-italiana del pubblico.

I primi compositori russi che effettuarono interventi innovatori rispetto al repertorio operistico italiano furono Glinka e Dargomizskij.

Mikhail Glinka (1804-1857)

Più che attraverso studi regolari si formò nel corso dei viaggi in occidente (a Milano conobbe Bellini e Donizetti). Tornato a S. Pietroburgo frequentò l'ambiente che gravitava intorno a Puškin.

L'inatteso successo dell'opera *Una vita per lo zar*, su libretto tratto da Puskin (1836) gli valse la nomina a direttore dell'orchestra dello zar Nicola I. Esito meno fortunato ebbe la seconda e ultima opera, *Ruslan e Ludmilla*.

Aleksandr Dargomizskij (1831-1869)

A 20 anni Glinka lo presentò negli ambienti culturali di S. Pietroburgo e lo spronò ad un serio impegno nello studio della composizione. Si affermò in età matura con l'opera *Rusalka* su libretto proprio (1856).

Postumo fu rappresentato *Il convitato di pietra* (libretto di Puskin, 1872), interrotto dalla morte e completato da Cui e Rimskij-Korsakov. La peculiarità di quest'opera è di essere stata concepita come un recitativo ininterrotto, con aderenza agli accenti del discorso parlato. Questo stile influi sulla formazione del linguaggio di Musorgskij.

BORODIN, RIMSKIJ-KORSAKOV, MUSORSGKIJ

Nella seconda metà del secolo si imposero le forti personalità di Musorgskij e di Cajkovskij; inoltre Borodin e Rimskij-Korsakov.

Aleksandr Borodin (1833-1887)

Fu un insigne scienziato, professore di chimica presso la facoltà di medicina e autore di importanti trattati scientifici. In musica fu autodidatta, come alcuni compagni di strada del Gruppo dei Cinque.

Scrisse 3 opere tra cui *Il principe Igor*, su libretto proprio tratto dal più antico poema russo, *Il canto delle schiere di Igor*. Vi lavorò nel corso di 18 anni senza terminarla; completata da Rimskij-Korsakov e da Glazunov, fu portata in scena nel 1890.

"I canti, i cori, le danze del Principe Igor sono soprattutto festa, sgargiante celebrazione di una tradizione nazionale. Più in generale, sono una affermazione di vitalità elementare, valida per ogni tempo e paese". (Fedele D'Amico).

Nikolaj Rimskij-Korsakov (1844-1908)

Ufficiale di marina, studiò musica con Milij Balakirev, l'animatore e capo del "Gruppo dei Cinque". Nel 1871 ebbe la cattedra di composizione al Conservatorio di S. Pietroburgo e la conservò fino alla morte.

Continuava intanto lo studio del contrappunto, senza rinunciare a comporre. Curò anche, con amorevole dedizione, il rimaneggiamento dei lavori incompiuti di Musorgskij e altri. Furono suoi allievi Glazunov, Grečaninov, Respighi e Stravinskij.

Dalla sua copiosa produzione emergono le opere teatrali, in numero di 15, su libretto proprio. Di natura diversa fra loro, riflettono la sua evoluzione stilistica e la continua ricerca di nuovi mezzi di espressione. Il genere preferito era quello esotico-fiabesco nel quale si fondevano il reale e il fantastico. Le opere più apprezzate sono *Sadkò* (1898), *La favola dello zar Saltàn* (1900) e *Il gallo d'oro* (1908), nelle partiture delle quali spiccano la sensibilità timbrica e il gusto decorativo.

Modest Musorgskij

La vita

Nacque a Karevo, nel governatorato di Pskov, nel 1839, da famiglia di antica nobiltà rurale. Iniziò presto lo studio del pianoforte avendo la madre per maestra.

Quando aveva 10 anni la famiglia si trasferì a S. Pietroburgo. Vi compì gli studi, frequentò la scuola dei Cadetti della Guardia e ne uscì nel 1855 con il grado di sottotenente.

La conoscenza di Dargomižskij, Balakirev, Borodin e Cui avvenuta nel 1855 rafforzò la sua vocazione musicale. Da Balakirev ebbe le prime lezioni di composizione. Nel 1860 per dedicarsi interamente alla musica abbandonò la carriera militare, ma l'abolizione della servitù della gleba, voluta dallo zar Alessandro II, privandolo dei proventi della proprietà terriera, lo obbligò a trovarsi un modesto impiego statale.

Ciò non gli impedì di dedicarsi alla composizione, affrontando e abbandonando vari progetti teatrali, finché dal 1868 la composizione del *Boris Godunov* lo assorbì interamente.

Nel 1870 *Boris* fu rifiutato dalla commissione dei Teatri Imperiali. Musorgskij lo ritoccò ampiamente e quattro anni dopo l'opera fu messa in scena al teatro Mariinskij di S. Pietroburgo. Piacque al pubblico, ma lasciò perplessi molti musicisti.

Nel 1872 aveva incominciato a lavorare alla *Kovàncina* e due anni dopo alla *Fiera di Sorocinski*, che non portò a termine. Intanto la sua salute, minata dall'alcool, continuava a peggiorare. Poco dopo il rientro da un giro di concerti nella Russia meridionale fu ricoverato nell'ospedale militare di S. Pietroburgo, dove morì nel 1881.

L'opera

Poche composizioni di Musorgskij furono conosciute e pubblicate mentre era in vita; molte sono anche le composizioni rimaste incompiute.

Fu Rimskij-Korsakov che convinse l'editore Bessel a pubblicarne gli inediti, dopo averne curato gratuitamente la revisione. Gli interventi di Rimskij-Korsakov, che spesso modificarono l'originale stesura musorgskiana, aprono il complesso problema della validità dei cambiamenti apportati alla stesura dell'autore.

Opere teatrali

Dopo le giovanili *Salammbô* e *Il matrimonio*, Musorgskij concentrò tutto il suo impegno sul *Boris Godunov*, su libretto proprio tratto dal dramma di Puškin e dalla *Storia dell'Impero russo* di Karamzin. La seconda versione, in 4 atti e 9 quadri, andò in scena al teatro Mariinskij di S. Pietroburgo nel 1874.

Boris Godunov rievoca un periodo turbolento, tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo. L'azione si svolge a Mosca. Il rimorso opprime Boris, lo zar che ha usurpato il trono dopo aver fatto uccidere il legittimo erede Dimitri. La comparsa di un mistificatore, presentatosi come Dimitri scampato all'eccidio spinge al parossismo l'inquietudine del sovrano, ne provoca l'allucinante follia e infine la morte. Frattanto il popolo in rivolta acclama zar il falso Dimitri e si avvia festoso verso il Cremlino.

Musorgskij lasciò incompiute le altre due opere:

Kovàncina (su libretto proprio; completata e orchestrata da Rimskij-Korsakov; S. Pietroburgo 1886);

La fiera di Sorocinski (su libretto proprio, da Gogol'; completata e orchestrata da Ljadov; S. Pietroburgo 1911).

La personalità

Musorgskij fu il compositore che attuò in modo radicale le idealità e la poetica del gruppo dei Cinque.

Benché poche e incompiute, nella stesura originale, siano le opere tramandate ai posteri, egli si impose tra i contemporanei per l'originalità della concezione artistica e la forza di un linguaggio proiettato nel futuro.

Esprese il suo credo artistico in una lettera indirizzata nel 1872 al critico Strassov:

“L’interpretazione artistica della sola bellezza è l’infanzia dell’arte. La paziente ricerca dei tratti più segreti della natura umana, la loro scoperta: è questa la missione dell’artista”.

Queste dichiarazioni illuminano il realismo potentemente evocatore e l’attenzione ai moti psicologici, che sono i caratteri emergenti della musica di Musorgskij e che lo avvicinano ai grandi narratori e drammaturghi russi del tempo: Lermontov, Gogol’, Turgenev, Tolstoj, Dostoevskij. Esse spiegano anche la sua indifferenza nei confronti delle regole della composizione, e il fatto che egli rifiutò di approfondire lo studio della tecnica tradizionale.

Nelle opere si sforzò di tradurre in musica non solo le parole, ma anche i gesti, i comportamenti dei singoli personaggi e della folla, di descrivere situazioni e paesaggi. Il realismo di Musorgskij fu un dato costante della sua creatività e conferma il fatto che le sue composizioni sono quasi sempre legate ad un testo, ad un titolo, ad un’occasione esterna.

Isolato, solitario, indipendente, Musorgskij costituì un passaggio obbligato verso la musica moderna. Il modalismo delle sue melodie e la loro pieghevolezza “parlante”, il rifiuto della logica dello sviluppo tematico, influirono su Debussy e sul cammino ulteriore della musica.

I compositori filo-occidentali

All’integralismo nazionalista di Musorgskij e dei Cinque non aderirono altri compositori, i quali non rifiutavano gli apporti della musica occidentale, e usavano i materiali idiomati cari ai nazionalisti come elementi integranti, o non li usavano affatto.

Fa parte della dialettica che governò la storia russa dai tempi di Pietro il Grande, l’alternanza tra l’isolazionismo e le aperture verso l’Europa. Alla posizione centripeta del movimento slavofilo nel decennio 1830-40 seguì, diametralmente opposta, la tendenza filo-occidentale di un trentennio più avanti. Rilevò Hans Kohn: *“Verso il 1860 il russo colto sentiva che le idee occidentali facevano parte del suo patrimonio intellettuale, che la vita culturale russa era in piena fioritura, e che la Russia era, non solo per grandezza e popolazione, il primo paese d’Europa”.*

Tra i compositori che, per semplificazione classificatoria, definiamo filo-occidentali, si annoverano Anton e il fratello Nikolaj Rubinštein, Aleksandr Grečaninov, Aleksandr Glazunov, Sergej Rachmaninov, Aleksandr Skrjabin e Čajkovskij, il più noto di tutti e il solo che abbia composto per il teatro.

Pëtr Il'ic Čajkovskij

La vita

Nacque nel 1840 a Votkins, nel governatorato di Vietka, dove il padre esercitava la professione di ingegnere minerario. Ebbe le prime lezioni di pianoforte dalla madre e non interruppe lo studio della musica neanche quando entrò all’Università di S. Pietroburgo, facoltà di diritto.

Nel 1861 a S. Pietroburgo si iscrisse alla Società musicale russa, poi diventata Conservatorio. Studiò con Anton Rubinstein diplomandosi nel 1865. L'anno successivo ottenne il posto di insegnante di armonia e per 11 anni ricoprì quell'incarico presso il Conservatorio.

Nel 1877 sposò una ex-allieva. L'unione si rivelò disastrosa e si interruppe dopo un suo tentativo di suicidio. Nel 1878 una ricca ammiratrice, Nadežda von Meck, che egli non incontrò mai personalmente, gli assicurò una sostanziosa pensione annua che gli consentì di dedicarsi interamente alla composizione.

A partire dal 1868 aveva incominciato a farsi apprezzare come direttore d'orchestra, in Russia e poi in Germania, in Francia e negli Stati Uniti.

Nel 1893 l'Università di Cambridge lo insignì della laurea in musica *honoris causa*. Qualche mese dopo diresse a S. Pietroburgo la *Sesta sinfonia* appena terminata. Il colera lo stroncò nove giorni dopo.

Il teatro

Le opere

Čajkovskij fu il principale operista russo del secolo. Tra il 1868 e il 1892, oltre a varie musiche di scena, compose 10 opere che spaziano tra differenti generi: il dramma, l'opera storica, il dramma psicologico. I soggetti delle tre opere tuttora più apprezzate sono desunti da Puškin:

Evgenij Onegin (libretto proprio, 1879, la più popolare), *Mazeppa* (libretto proprio, 1884), *La dama di picche* (libretto proprio e del fratello Modest, 1890).

L'impianto formale non è quello dell'opera tradizionale; esse sono costituite da successioni di scene liriche che evitano le arie separate e dalla ininterrotta partecipazione dell'orchestra.

La formazione di Čajkovskij avvenne nell'ambito della tradizione europea. La sua armonia e l'orchestrazione lo collegano ai maestri occidentali, e le opere che egli prediligeva erano quelle italiane e francesi (Gounod), per non parlare di Mozart, il musicista che egli anteponeva a tutti gli altri.

Era quindi lontano, per carattere e per formazione, dalla poetica del dramma wagneriano e dal declamato musorgskiano (non conobbe il *Boris* e *Il principe Igor* non era stato ancora rappresentato), ma le sue opere rivelano ugualmente una impronta spiccatamente nazionale, presente nelle melodie popolari che vi sono riportate ma anche in un *melos* slavo profondamente assimilato.

L'ambientazione delle opere passa dalla quiete della vita familiare borghese ai fasti delle corti. Nel trattamento dei personaggi diede il meglio di sé quando poteva identificare i loro sentimenti con i suoi.

I balletti

In gioventù Čajkovskij provò una forte attrattiva per il balletto, ma solo in età avanzata compose le tre partiture che sono pietre miliari di questo genere: *Il lago dei cigni*, 1877, *La bella addormentata nel bosco*, 1890 e *Lo schiaccianoci*, 1892.

La composizione de *Il lago dei cigni*, avvenne nel 1875-76, contemporaneamente alla *Sinfonia N°3*. La rappresentazione al teatro Bolsoj di Mosca nel 1877 fu un fiasco da addebitare alla scadente qualità della musica per i balletti in Russia e la conseguente incomprensione del pubblico, oltre che alle modeste capacità dei ballerini.

Solo nel 1895, quando al teatro Mariinskij di S. Pietroburgo fu ripreso da Marius Petipa, *Il lago dei cigni* rivelò agli spettatori i tesori della musica cajkovskiana. Quello stesso pubblico nel 1890 aveva decretato il trionfo de *La bella addormentata nel bosco*, il cui soggetto Petipa aveva ricavato dalla nota fiaba di Charles Perrault. Fu ancora Petipa a ideare, per il terzo balletto di Cajkovskij, la coreografia de *Lo schiaccianoci* (1892), desunto da un racconto di E.Th.A. Hoffmann.

Storicamente i balletti nati dall'incontro del compositore con Marius Petipa e il suo collaboratore Ivanov segnarono due conquiste decisive: il perfezionamento della coreografia classica e l'importanza determinante della musica.

Cajkovskij riuscì a conciliare la creazione sinfonica con il balletto, mostrando così la strada a coloro che avrebbero anteposto il dramma coreografico all'opera lirica: Djagilev, il creatore del balletto moderno, e i compositori Stravinskij e Prokof'ev.

Le partiture dei balletti di Čajkovskij sono lavorati come le sue sinfonie: con motivi ampi, decorativi, plastici, trattati a lunghe arcate e contrapposti ai temi secondari finemente cesellati. Pagine di grande varietà sono, nel *Lago dei cigni*, i valzer e i movimenti che sottolineano l'azione drammatica del terzo atto; nella *Bella addormentata* i *divertissements* del finale costituito dai pezzi di carattere che accompagnano il matrimonio fra il principe e la principessa.

Parte quinta

La musica strumentale dal Seicento al Novecento

La musica per strumenti a tastiera del primo barocco

LE PRIME COMPOSIZIONI STRUMENTALI

Si ha già avuto modo di dire che gli strumenti ebbero origini antiche e che antico ne fu l'impiego; ma le musiche strumentali quali risultanti di progetti artistici autonomi ebbero vita esecutiva solo a partire dal Rinascimento.

Durante il basso Medioevo gli strumenti erano spesso impiegati nell'esecuzione di musiche polifoniche, sia per raddoppiare le voci, sia per sostituire alcune, o tutte, le voci mancanti. Tale prassi era comunemente seguita nell'esecuzione di musiche vocali profane quali le frottole e forme analoghe, più avanti i madrigali, ed era praticata anche all'interno delle cappelle ecclesiastiche.

Questi impieghi sostitutivi, quando si doveva passare dai suoni fermi e prolungati propri della voce cantante all'esile e breve sonorità emessa da taluni strumenti, soprattutto a corda, favorì l'introduzione di abbellimenti riempitivi che nei trattati rinascimentali erano variamente indicati con termini quali *coloriture*, *diminuzioni*, *passaggi*, che avevano la funzione di prolungare gli effetti del suono.

Le composizioni strumentali dei primi decenni del Cinquecento erano in vario modo legate alle composizioni vocali. Inizialmente erano pure e semplici trascrizioni: si vedano le *frottole intabulate* per liuto stampate dal Petrucci o quelle intabulate per organo pubblicate dall'Antico e le si raffrontino con le versioni originali a 4 voci.

Il primo passo verso l'indipendenza delle creazioni strumentali si realizzò in forme ricalcate su modelli vocali: le prime canzoni, per esempio, rispecchiavano la struttura compositiva della *chanson* profana, mentre il contrappunto imitato delle forme vocali influenzava la canzona e il ricercare. Al contrario pienamente autonome furono, fin dagli inizi, le forme che si richiamavano all'improvvisazione (toccata e affini) e le musiche per danza.

Quanto alla destinazione strumentale, molte creazioni del Rinascimento e del primo Barocco erano per liuto, strumento insostituibile nell'animare gli intrattenimenti della società rinascimentale; abbondante era anche la musica liturgica per organo; meno copiosa quella destinata al clavicembalo; quantitativamente meno folta, ma importante quella per insiemi di strumenti melodici.

La distinzione netta tra il Cinque e il Seicento, con il passaggio dalla polifonia alla monodia, non è valida per la musica strumentale. Invece la più consistente, per qualità e quantità, produzione per gli strumenti polivoci – l'organo, il

clavicembalo, il clavicordo, il liuto – insieme a quella per insiemi strumentali segnò l'ininterrotta continuità tra il Rinascimento e il primo Barocco.

LE FORME STRUMENTALI

Le forme strumentali del periodo di cui stiamo trattando furono numerose e varie, ma ancor più numerosi, vari, e anche contraddittori erano i nomi attribuiti alle varie forme. L'incertezza terminologica – tipica delle epoche di grandi rivolgimenti nelle civiltà artistiche – fece sì che una stessa forma potesse essere designata con più nomi diversi o, all'opposto, che uno stesso nome potesse indicare forme sostanzialmente differenti.

Per districarci da queste difficoltà terminologiche, suddivideremo le forme strumentali in più gruppi, in base alle affinità di stile, di scrittura e di destinazione. A questo fine ricorreremo, parzialmente ritoccandola, alla ripartizione in quattro categorie proposta da Willi Apel:

- 1) composizioni derivate da modelli vocali e in contrappunto imitato (ricercare, canzona, fantasia, fuga);
- 2) composizioni in stile improvvisato (toccate, ricercari per liuto);
- 3) composizioni per ballo;
- 4) composizioni nello stile delle variazioni su canto dato o su basso (partite, passacaglie e ciaccone, versetti, corali).

In contrappunto imitato

Le forme in contrappunto imitato sono il ricercare, la canzona e la fuga. Il ricercare e la canzona ebbero il periodo di maggior diffusione nella seconda metà del XVI e nella prima metà del XVII secolo, mentre la fuga si diffuse a partire dalla seconda metà del XVII secolo.

Il *ricercare* realizzò la forma più severa di contrappunto strumentale; vi erano impiegate le scale modali, senza modulazioni. La scrittura era rigorosamente contrappuntistica e la forma era realizzata dal concatenamento di più sezioni o episodi.

Willi Apel ha confutato la tesi che il ricercare derivasse dal mottetto in stile imitato del Cinquecento, basandosi sulle seguenti argomentazioni:

- 1) mentre il *mottetto* è formato da un numero relativamente alto di brevi brani in contrappunto imitato, il *ricercare* è composto da un limitato numero di brani, spesso estesi, che svolgono contrappuntisticamente pochi soggetti o temi, qualche volta uno solo;
- 2) nel *mottetto* la fisionomia dei soggetti o temi è condizionata dalle parole dei testi cantati nelle singole sezioni; nel *ricercare* il compositore ricorre con libertà agli artifici della scrittura contrappuntistica, quali le aumentazioni, le diminuzioni, il moto contrario, la sovrapposizione dei temi eccetera.

Le sezioni dei ricercari svolgevano di solito soggetti differenti, ma non erano infrequenti i casi di ricercari in cui il soggetto del primo brano era impiegato anche nei seguenti; o di ricercari i cui vari soggetti erano trattati simultane-

amente; o di ricercari in cui i soggetti dei vari episodi si sovrapponevano nell'episodio conclusivo.

La destinazione primaria del ricercare era l'organo, ma era eseguito anche sul clavicembalo.

Lasciarono ricercari a diverso titolo importanti Marco Antonio e Girolamo Cavazzoni, Andrea Gabrieli, Claudio Merulo, Giovanni Maria Trabaci e soprattutto Girolamo Frescobaldi, i cui ricercari sono saggi del magistero profondo e della bravura con i quali egli risolveva complessi quesiti di scrittura contrappuntistica.

Il ricercare ebbe varia fortuna anche fuori d'Italia. In Austria e nella Germania meridionale lo trattarono i maestri che operavano sotto l'influsso degli italiani, particolarmente di Frescobaldi: Hans Leo Hassler, Johann Jakob Froberger, Johann Kaspar Kerll e Alessandro Poglietti. Il coronamento del ricercare si trova nell'*Offerta musicale* di Bach. In Spagna il ricercare, sotto il nome di *tiento*, fu coltivato da Antonio de Cabezón.

La *canzona strumentale* – chiamata anche *canzona da sonar*, o *canzona sonata*, o *canzone francese*, o semplicemente *canzona* – nacque all'inizio del secolo XVI come trascrizione strumentale di *chansons* polifoniche francesi. Composizioni di questo tipo si trovano già nelle raccolte per organo di Marco Antonio Cavazzoni (1523) e del figlio Girolamo (1543). Svincolatesi a poco a poco dai modelli vocali, le canzoni strumentali si presentarono come imitazioni di esse (Andrea Gabrieli, Claudio Merulo), acquistando, intorno alla fine del secolo, completa autonomia (Marco Antonio Ingegneri, Fiorenzo Maschera).

Esse conservarono i caratteri espressivi, formali e stilistici del modello vocale, e cioè:

la vivacità e spigliatezza nell'invenzione melodica e ritmica, che contrasta con la sobrietà del ricercare;

l'alternanza di sezioni contrastanti per il ritmo (binario-ternario) e per la scrittura (dal contrappunto imitato al contrappunto libero all'omoritmia);

la prevalenza nel soggetto iniziale di figurazioni e note ribattute con il seguente modulo ritmico:



Di solito la canzona strumentale era destinata al clavicembalo o all'organo; ma ne furono composte anche per i gruppi strumentali.

La canzona strumentale ebbe un periodo di intensa fortuna che durò fino alla metà del secolo XVII, quando in un breve volgere di decenni declinò e scomparve. Fu coltivata specialmente dai maestri italiani: Giovanni Maria

Trabaci, Adriano Banchieri, Giovanni Gabrieli e specialmente Girolamo Frescobaldi, nonché i di lui allievi Johann Jakob Froberger e Johann Kaspar Kerll.

Nei secoli XIV-XVI il termine *fuga* era sinonimo di canone. Dopo la metà del secolo XVII invece indicò la più elaborata fra le composizioni strumentali, realizzata secondo i principi del contrappunto imitato. Antecedenti immediati della fuga furono la canzona strumentale e il ricercare a un solo soggetto, dai quali essa si differenziò, oltre che per la maggiore ampiezza e complessità della forma, perché, accantonate le scale modali, adottò le moderne scale tonali e acquistò varietà mediante l'impiego di modulazioni.

Gli elementi costitutivi della fuga, che di preferenza è a quattro voci, sono:

l'esposizione, in cui si presenta il tema, che è chiamato *soggetto*. Esposto nel tono d'impianto, esso è ripreso da un'altra voce - *risposta* - nel tono della dominante, mentre nella prima voce si configura un *controsoggetto* che è, melodicamente e ritmicamente, diverso dal soggetto. Questo viene successivamente riproposto dalla terza voce, seguito dalla risposta nella quarta voce;

i divertimenti o episodi, basati su motivi o frammenti del soggetto e del controsoggetto. Essi vengono sviluppati armonicamente (modulazioni ai toni vicini), melodicamente e ritmicamente (variazioni) e contrappuntisticamente (imitazioni);

lo stretto, episodio nel quale la risposta inizia prima che il soggetto sia interamente enunciato. Dà il senso dell'incalzare della fuga che si avvia alla conclusione;

il pedale, episodio costruito su un pedale di tonica o di dominante. Per lo più si colloca nella parte conclusiva di una fuga.

Presente nella letteratura musicale dal Seicento a oggi, la fuga fiorì particolarmente nella seconda metà del secolo XVII e nella prima metà del XVIII; composizione essenzialmente strumentale, trovò in quel periodo le realizzazioni più felici sull'organo e sul clavicembalo, ad opera soprattutto dei maestri tedeschi e fra questi di J.S. Bach.

Anche i maestri italiani del barocco (Vivaldi), i classici (Haydn, Mozart, Clementi, Beethoven), i romantici (Mendelssohn, Franck, Brahms, Verdi, Strauss) e i moderni (Stravinskij, Hindemith, Berg) trattarono la fuga.

Spesso la fuga non è una composizione isolata, ma è preceduta da un'altra di stile libero, ma nella stessa tonalità: *preludio* (*toccata, fantasia*) e *fuga* in... maggiore (o minore). Molto conosciute sono le due raccolte di 24 preludi e fughe in tutti i toni maggiori e minori che costituiscono il *Clavicembalo ben temperato* (1722 e 1744) di Bach.

Le fughe entrarono spesso come tempo o movimento di composizioni per pianoforte, di sonate a tre, di composizioni sinfoniche, corali (messe per soli, coro e orchestra) e persino operistiche (*Falstaff* e *Wozzeck*).

La *fantasia* contiene e mescola variamente lo stile imitato e lo stile libero; la personalità dei compositori che la trattarono (tra i maggiori, Sweelinck, Frescobaldi, Froberger) condizionò il rapporto tra la libera invenzione, che è il connotato tipico della fantasia, e il procedimento imitativo.

Un terreno assai fertile di sviluppo trovò la fantasia – sotto il nome di *fancy* – in Inghilterra. Così la descriveva, in un utilissimo trattato del 1597, Thomas Morley: “Il tipo di musica senza parole più importante e più essenziale è la fantasia, cioè quando un musicista coglie un’idea a piacere e la gira e rigira come vuole, sviluppandola poco o molto a suo piacimento”.

Le sei fantasie di W. Byrd sono tra le sue più felici creazioni per virginale.

In stile improvvisato libero

Composizione da realizzare su uno strumento a tastiera (organo o clavicembalo), la *toccata* nacque nel secolo XVI dall’esigenza di anticipare sull’organo, mediante un breve preludio, l’intonazione dei canti eseguiti in chiesa dai fedeli o dalla cantoria. Tale brano, formalmente libero e spesso estemporaneo, fu variamente chiamato *preludio*, *intonazione*, *toccata*, *intrada*. Gli elementi tipici della toccata si trovano già in due composizioni della raccolta di musiche per organo stampate nel 1523 da Marco Antonio Cavazzoni. In esse si rileva un’alternanza di accordi massicci e di rapidi passaggi costituiti da scale, arpeggi e figurazioni ornamentali: il tutto entro una struttura formale unitaria.

Questo tipo di toccata, che ricorre anche nell’opera degli organisti emiliani J. Fogliani e G. Segni, fu perfezionato da Claudio Merulo, il quale ai brani in scrittura accordale e a quelli mossi da figurazioni ne aggiunse altri che presentano procedimenti contrappuntistici con imitazioni più o meno libere.

L’alternanza fra questi tre tipi di scrittura fu mantenuta nelle toccate della fine del secolo XVI e della prima metà del successivo; presenti nelle composizioni dei napoletani Ascanio Mayone e Giovanni M. Trabaci, si fusero con geniale libertà inventiva e formale nelle toccate di Girolamo Frescobaldi, nelle quali il fervore espressivo si accompagna a un’armoniosa architettura. La tradizione italiana della toccata fu conservata al clavicembalo da Michelangelo Rossi, Bernardo Pasquini e Domenico Zipoli; i suoi stilemi sono presenti in non poche sonate di Domenico Scarlatti.

L’esempio frescobaldiano influenzò la produzione toccatistica per clavicembalo e per organo dei maestri che nella seconda metà del secolo XVII operavano nell’Austria e nella Germania meridionale: e sono i già citati Hans Leo Hassler, Johann Jakob Froberger, Johann Kaspar Kerll; inoltre Georg Muffat, Johann Pachelbel e altri.

Le toccate per organo diffuse nella Germania luterana trassero invece modello dall’opera di Jan Pieterszoon Sweelinck. Di solito mancava la sezione in stile fugato o imitato, e la fantasia si sbizzarriva in estrose figurazioni.

Lo sviluppo di questo tipo di toccata – che attinse le più alte vette con Johann Sebastian Bach – fu in stretto rapporto con lo sviluppo delle tecniche costruttive dell’organo tedesco del Seicento. L’accresciuto numero dei manuali, l’ampliamento della pedaliera, il moltiplicarsi dei registri offrivano ai

compositori possibilità assai ampie di variare i timbri, i contrasti, le mescolanze. (Gli organi italiani erano forniti, nel secolo XVI, di un solo manuale e di pochi registri, oltre al principale).

Maestri della toccata organistica luterana furono Jan Adams Reinken, Franz Tunder, Dietrich Buxtehude. Con loro e con Johann Sebastian Bach si generalizzò l'uso di impiegare una toccata (o un preludio, una fantasia) come antecedente di una fuga, con la quale aveva in comune solo la tonalità. Questo accoppiamento si incontra, meno frequentemente, nelle composizioni per clavicembalo.

Lo stile improvvisato libero della toccata per organo e per clavicembalo ha un riscontro stilistico nei *ricercari* per liuto. Si trovano con frequenza nelle raccolte di musiche per liuto edite da Ottaviano Petrucci a Venezia e composte da Francesco Spinacino, da Gian Ambrogio Dalza, da Franciscus Bossinensis, nel *Fronimo* di Vincenzo Galilei; meno frequentemente nelle raccolte per viola e per *vihuela* (Silvestro Ganassi, Diego Ortiz).

Le composizioni per ballo

Fin dal Quattrocento nelle cerimonie di corte, ma anche nelle riunioni dei nobili e nella vita di società delle classi medie, il ballo venne occupando un'importanza di assoluto rilievo. Numerose opere letterarie, in poesia e in prosa, cronache e trattati (si cita, per la sua completezza, il più famoso di tutti, l'*Orchésographie* di Thoinot Arbeau, 1588) offrono materiale abbondante alla conoscenza di questo fenomeno del costume rinascimentale e dei suoi aspetti coreografici e musicali: la varietà delle figurazioni – le danze in gruppo, a coppie aperte, a coppie chiuse – dei passi alternati a salti, dei ritmi.

Essendo improvvisate o manoscritte, molte delle composizioni più antiche per ballo ci sono sconosciute. Copiosa è invece la produzione nota a partire dall'inizio del secolo XVI, manoscritta o stampata, destinata all'esecuzione, soprattutto sul liuto, ma anche per clavicembalo o per gruppi strumentali.

Un fatto singolare degli usi esecutivi era che le danze erano di solito ordinate a gruppi contrastanti di 2, raramente di 3: la prima in tempo lento o moderato e movimento binario, la seconda in tempo mosso e movimento ternario. Erano danzate con portamento grave o solenne le prime, con grazia e leggerezza, anche esuberanza, le seconde.

Il tipo classico era costituito dall'accoppiamento di *pavana* e *gagliarda*, impiegato dall'inizio del secolo; di poco posteriori furono il *passamezzo* e *saltarello*. Spesso le danze abbinate svolgevano la stessa melodia, naturalmente con ritmi diversi. Altre danze si affermarono in questo periodo: l'*allemanda* (*alman*), in tempo binario moderato, e la *corrente* (*courante*), in tempo ternario; il *branle*, il *tourdion*, la *piva*, la *calata* e molte altre.

Le variazioni

Nella musica strumentale del Cinque e soprattutto del Seicento era diffusa la tecnica della variazione, sia per la varietà delle forme che si basano su un tema sviluppato in successive variazioni, sia perché i procedimenti della variazione si applicavano anche ad altri tipi di musiche strumentali, per esempio quelle in contrappunto imitato e quelle per ballo.

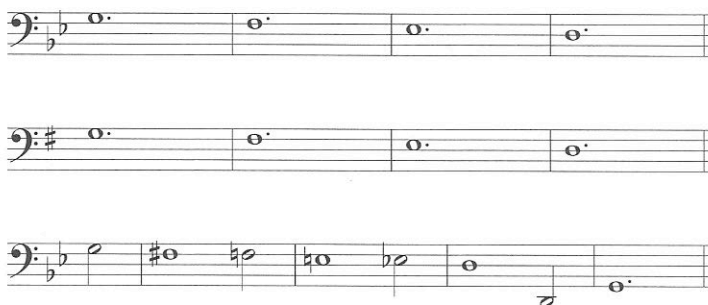
In tutte le forme il procedimento adottato è quello della variazione cosiddetta *ornamentale*, svolta nei parametri della melodia e del ritmo.

Per citare con un certo ordine le forme basate sulle variazioni, occorre distinguere tra le *variazioni su un basso* e le *variazioni di una melodia*.

Il principio della variazione su basso ostinato ebbe molto favore fino all'inizio del secolo XVIII.

Constava di poche battute (di solito 4, mai più di 8) di basso, ripetute molte volte, mentre la parte o le parti superiori erano variate di continuo.

La variazione su basso ostinato fu coltivata dai virginalisti inglesi, a cominciare da Byrd, sotto la forma del *ground*. Invece nella musica francese, italiana e tedesca si realizzò nelle forme, tra loro affini, della *ciaccona* e della *passacaglia*, che derivavano da precedenti danze, e sono in ritmo ternario e di andamento moderato.



Esempi di bassi di passacaglia

Ciaccone e passacaglie si trovano nelle composizioni per strumenti a tastiera (per esempio Frescobaldi e Bach), per violino, (Vitali, Bach) nonché nelle parti strumentali delle opere veneziane e francesi del secolo XVII. Erano anche impiegate nel genere vocale, operistico e non, quali bassi di arie.

Tra le variazioni su temi melodici vanno ricordate le *diferencias* spagnole, per liuto o per strumenti a tastiera (metà del sec. XVI) su motivi popolari (tra cui quelle su *O guardame las vacas* di Cabezón) e le variazioni su temi di canzoni popolari dei clavicembalisti inglesi. Le trattò con fantasia ed estro William Byrd, seguito dai maggiori virginalisti.

In Italia all'inizio del secolo XVII si chiamavano *partite* successioni ("parti") di variazioni su melodie note. Furono molto diffuse quelle intitolate *La Follia*, *Il Ruggero*, *La Bergamasca*, *La Monica* ecc. Talvolta hanno il carattere stilizzato di danza; erano destinate di solito all'organo o al clavicembalo, ma ne furono composte anche per uno o per due violini e basso continuo.

Ne scrissero Salomone Rossi, Tarquinio Merula, Giovanni M. Trabaci, ma soprattutto Frescobaldi.

Una parte non piccola della musica liturgica per organo (cattolica e luterana) era costituita da forme basate su variazioni sopra *cantus firmi*, rispettivamente motivi gregoriani e corali protestanti.

Nelle chiese cattoliche all'inizio del secolo XVI si diffuse l'usanza di eseguire brani del più comune repertorio gregoriano – inni, Magnificat, cantici, parti di messa – a versetti o strofe alternati (*alternatim*) tra il canto dei fedeli e il suono dell'organo che “fioriva” il *cantus firmus* dei versetti o delle strofe non cantate.

Il coronamento di questo procedimento, applicato alle messe più frequentemente eseguite (quelle chiamate “della domenica”, “della Madonna”, “degli apostoli”) diede origine alla composizione di *messe d'organo*. Ce ne sono rimaste diverse, opera di Girolamo Cavazzoni, Andrea Gabrieli, Claudio Merulo, Girolamo Frescobaldi.

L'esempio cattolico, a partire dalla metà del Cinquecento, fu colto e imitato da compositori di fede luterana. Nei templi luterani si diffuse l'usanza di far precedere il canto dei corali effettuato dalla assemblea dei fedeli dalla esecuzione sull'organo del corale stesso, per suggerire l'intonazione e richiamare alla memoria la melodia.

Nacque così una forma di composizione per organo chiamata *Choralvorspiel*.

Le melodie dei corali vi erano impiegate a guisa di *cantus firmi* a valori larghi, di solito al *cantus* o al *tenor*, mentre nelle altre voci la composizione si svolgeva secondo le regole e gli artifici del contrappunto.

Ampliamento e sviluppo di questa forma furono successivamente le *Choralbearbeitungen*, fantasie, variazioni o partite su corali.

I maggiori compositori luterani del secolo XVII e della prima metà del XVIII composero corali per organo. Tra essi: Samuel Scheidt, autore della importante *Tabulatura nova* (1624), Franz Tunder, Jan Adams Reinken, Dietrich Buxtehude. Il coronamento di questa forma è costituito dalle circa 150 composizioni organistiche di Johann Sebastian Bach.

I PRINCIPALI STRUMENTI

La crescita della musica strumentale durante il periodo barocco fu, ad un tempo, causa ed effetto del perfezionamento costruttivo e dell'arricchimento fonico degli strumenti, specialmente l'organo, il clavicembalo, il violino e gli strumenti ad arco. Nacque inoltre in quest'epoca il pianoforte, lo strumento che dominerà la letteratura strumentale del classicismo e del romanticismo.

L'organo

Già noto nell'antichità e diffuso durante il Medioevo, l'organo fu perfezionato a partire dal XVI secolo e ingrandito con l'introduzione di un certo numero di registri e l'applicazione della pedaliera.

Ulteriori perfezionamenti avvennero durante il periodo barocco, soprattutto da parte degli organari che lavoravano nelle chiese della Germania settentrionale e centrale. Essi ampliarono le dimensioni dello strumento e della pedaliera, moltiplicarono i registri e curarono la decorazione architettonica esterna.

I principali organari italiani furono:

Seconda metà del secolo XV.

Matteo da Prato e Lorenzo di Giacomo da Prato costruirono molti organi – alcuni ancora esistenti – per le chiese della Toscana e dell'Emilia (S. Petronio di Bologna).

Secolo XVI e prima metà del XVII.

Gli Antegnati di Brescia, soprattutto Giovan Giacomo, Graziadio e Costanzo. Quest'ultimo fu anche compositore e autore di un importante trattato, *L'Arte organica*. Gli Antegnati lavorarono specialmente in Lombardia.

Secolo XVIII.

Furono celebrati per le dimensioni insolitamente ampie l'organo con 5 manuali costruito sotto la direzione di Azzolino Della Ciaja nella chiesa dei Cavalieri di S. Stefano di Pisa, e l'organo, articolato in 4 corpi e 5 manuali, della chiesa di S. Nicolò l'Arena di Catania, opera di Donato del Pisano.

Seconda metà del secolo XVIII.

Gaetano Callido realizzò, nel Veneto e nelle regioni vicine, circa 400 organi.

Prima metà del secolo XIX.

I Serassi di Bergamo, tra i quali emerse Giuseppe il giovane. I loro strumenti, diffusi soprattutto in Lombardia, erano apprezzati per la sonorità pastosa dei ripieni.

Il clavicembalo e il clavicordo

Tra il XVI e il XVII secolo ebbero fortuna due tipi di strumenti a corda con tastiera: il clavicembalo e il clavicordo.

Il *clavicembalo* è uno strumento a corde pizzicate da punte di penne di corvo poste su *saltarelli*, i quali sono collocati all'estremità interna dei tasti.

Il clavicembalo ha all'incirca la forma allungata del nostro pianoforte a coda, con le corde perpendicolari alla tastiera e 1 o 2 manuali.

Nel XVI secolo era diffusa anche la *spinetta* (in Inghilterra chiamata *virginale*), basata sullo stesso principio di produzione del suono ma con le corde parallele o oblique alla tastiera.

I principali costruttori di clavicembali furono i Ruckers di Anversa, i nostri Baffo e Trasuntino, Blaise Taskin e l'inglese Tschudi.

Coevo del clavicembalo era il *clavicordo*, strumento a corde percosse da *tangenti* infisse nelle parti terminali delle leve dei tasti. Le tangenti rimanevano a contatto delle corde finché non si abbandonavano i tasti.

Di forma rettangolare e di aspetto modesto, il clavicordo era apprezzato negli ambienti familiari, dove l'esiguità del suono era ricompensata dalla dolcezza del timbro.

Fu diffuso soprattutto in Germania, ed era molto gradito a Johann Sebastian e Carl Philipp Emanuel Bach.

La famiglia degli archi: il violino, la viola, il violoncello, il contrabbasso

Progenitori degli archi moderni furono alcuni strumenti asiatici; ma gli attuali strumenti derivano dalle viole rinascimentali, che a loro volta sostituirono le *vielle* medievali.

Duratura fama ebbe la Scuola di liutai cremonese per merito di tre celebri famiglie:

gli Amati; tra essi Andrea (il capostipite, nato nel 1505); i suoi figli Antonio e Girolamo, Nicola figlio di Girolamo;

i Guarneri; il capostipite, Andrea (1626-1698), fu allievo di Nicola Amati; i suoi figli Pietro e Giuseppe; Giuseppe detto "del Gesù";

gli Stradivari; Antonio, il più famoso liutaio di tutti i tempi (1644-1737), fu lui pure allievo di Nicola Amati. La sua opera fu continuata dai figli Francesco e Omobono.

Nel secolo XVII ebbe notorietà anche la Scuola tirolese; il suo esponente più noto, Jakob Steiner, fu probabilmente allievo di Nicola Amati.

Il primo costruttore, tra il 1550 e il 1600, fu probabilmente Gasparo da Salò, ma la forma attuale gli fu data dagli Amati, che appiattirono il fondo e definirono il contorno della cassa.

La perfezione degli strumenti di Antonio Stradivari è dovuta all'insuperabile equilibrio delle proporzioni e all'omogeneità del suono.

La superiorità degli archi, il violino in particolare, sta nella sua voce, piena e possente ma anche dolce e tenera, ora brillante e ora imperiosa.

La tessitura di tutti gli archi si estende per più di quattro ottave e si spinge fino al limite dell'udibile.

Il pianoforte

Nato durante l'età barocca, il *pianoforte* fu ignorato dai compositori di quel periodo. Il suo impiego incominciò intorno al 1770, quando si affermò la sensibilità galante e pre-classica. Da allora si diffuse rapidamente, causando la rapida decadenza del clavicembalo, prima come strumento solista, poi anche nell'accompagnamento dei recitativi delle opere.

Il *pianoforte* (inizialmente detto *gravicembalo col piano e forte*, nella seconda metà del secolo XVIII chiamato anche *forte-piano*) è uno strumento a corde percosse da *martelletti* messi in azione dai tasti.

Fu inventato dal cembalario padovano Bartolomeo Cristofori che viveva a Firenze, al servizio dei Medici, intorno al 1700. La sua invenzione, annunciata da Scipione Maffei sul "Giornale dei Letterati d'Italia" nel 1711, precedette quelle simili del francese Marius e del tedesco Schröter.

I primi perfezionamenti al pianoforte furono apportati da un grande organaro e cembalario tedesco, Gottfried Silbermann, il quale ne iniziò la produzione su larga scala, poi dal viennese Stein e successivamente (1822) da Sébastien Érard, l'inventore del "doppio scappamento".

I COMPOSITORI

Tre caratteristiche professionali avvicinano fra loro gli autori di musiche strumentali di quest'epoca. La prima è che essi scrivevano per lo strumento sul quale quotidianamente suonavano e la perizia creativa rispecchiava la loro elevata bravura come virtuosi e interpreti.

La seconda, corollaria della prima, è che molti di loro composero in prevalenza, o solo, per il loro strumento.

Infine, erano pochi i musicisti che scrivevano sia musiche vocali (polifoniche o monodiche) sia musiche strumentali. I Gabrieli (entrambi), Byrd, Sweelinck, Scheidt, attivi parimenti nella produzione vocale e in quella strumentale, costituivano delle eccezioni.

I liutisti

La vasta diffusione del liuto nella civiltà rinascimentale e post-rinascimentale si può spiegare con vari motivi: la comodità di maneggio dello strumento, la facilità del suo impiego grazie alle intavolature, il suono, dolce e rotondo, di dimensione naturalmente cameristica, la sua "disponibilità" ad essere strumento sia solista sia di accompagnamento.

Tra i numerosi liutisti di cui conserviamo raccolte e composizioni intavolate ricordiamo quelli che hanno lasciato una impronta nella storia della musica.

La scuola liutistica in Italia durò poco più di cento anni, dall'inizio del XVI all'inizio del XVII secolo. I primi strumentisti di rilievo furono Francesco Spinacino e Ambrogio Dalza, i cui nomi sono legati ai libri di intavolature di liuto pubblicati dal Petrucci nei primi anni del secolo. Grande fama come improvvisatore e compositore fecondo circondò Francesco Canova da Milano, cui i contemporanei diedero l'appellativo di "divino", maestro di Giovanni Maria da Crema, Pietro Borrono e altri. Il già ricordato autore del trattato *Il Fronimo*, Vincenzo Galilei, lasciò anche diverse composizioni per liuto.

Diffusa notorietà conseguirono *Il ballarino* (1581) di Fabrizio Caroso e *Le grazie d'amore* (1602) di Cesare Negri, trattati di danza integrati da antologie di balli per liuto.

Sono ancora da ricordare Giacomo de Gorzanis, Giovanni Antonio Terzi, Simone Molinaro, Santino Garsi.

Nella produzione liutistica in Francia dopo il 1550 ebbero larga preminenza le musiche per ballo e gli *airs de cour*.

I nomi emergenti furono quelli di Adrian Le Roy, anche editore associato a Robert Ballard nella seconda metà del secolo; di Jean-Baptiste Besard, autore celebrato del *Thesaurus harmonicus* (1603) e del *Novus partus* (1617).

Alla successiva generazione di liutisti, che operò fin oltre la metà del Seicento, appartennero due cugini, Ennemond Gaultier detto il Vecchio e Denis Gaultier il giovane.

Le tradizioni della composizione liutistica francese furono ereditate dalla nascente scuola clavicembalistica.

Più lunga fortuna ebbe il liuto in Germania, dove nella prima metà del Settecento era ancora diffuso come strumento solista. La prima opera pubblicata, nel 1512, fu *Tabulaturen* di Arnolt Schlick.

Il compositore più noto durante la parte centrale del secolo XVI fu Hans Neusiedler. Nei primi decenni del secolo XVIII scrivevano ancora *suites* per liuto Sylvius Leopold Weiss, il maggior liutista del suo tempo, Bach e Telemann.

La produzione per liuto in Inghilterra fu dominata, tra il XVI e il XVII secolo, dal nome e dall'opera copiosa di John Dowland. La sua opera *Lacrymae* (1604) ebbe una grande popolarità.

Nella Spagna durante buona parte del Cinquecento ebbe fortuna uno strumento a 6 corde, la *vihuela de mano*, affine al liuto nel maneggio e nel repertorio. I compositori da ricordare sono Luis Milán, autore di *El Maestro* (1535), metodo e antologia, Luis de Narváez, Alonso Mudarra, Miguel de Fuenllana, Antonio de Cabezón.

Negli ultimi anni del secolo la *vihuela de mano* fu soppiantata dalla *guitarra española* a 5 corde.

Organisti e clavicembalisti

Nei secoli XVI e XVII la distinzione fra le musiche per l'organo e le musiche per il clavicembalo o il clavicordo non era netta. C'erano, certamente, composizioni destinate solo all'organo (ed erano quelle finalizzate agli uffici del culto, cattolico o luterano) e c'erano composizioni destinate solo al clavicembalo (per esempio quelle per il ballo), ma molte altre erano eseguite sia sull'uno sia sull'altro strumento.

Willi Apel, un musicologo che ha studiato la musica per organo e per clavicembalo dalle origini fino al 1700, ha sostenuto che, parlando delle musiche di questo periodo, è più appropriato definirle "composizioni per strumenti a tastiera", perché gli esecutori del tempo non pensavano che l'organo, il clavicembalo e il clavicordo richiedessero, ciascuno e sempre, trattamenti specifici e composizioni diverse.

Benché differenti nel timbro, così spiegava, "*essi erano tuttavia così simili nella tecnica che qualsiasi composizione poteva essere eseguita sia su uno che su altri strumenti*".

Controprova di questa situazione sono i frontespizi di raccolte a stampa di musiche per tastiera, in cui le indicazioni degli strumenti destinatari sono spesso locuzioni quali "*per ogni sorta di strumenti da tasti*", o "*per cembalo o organo*", o "*pour les orgues, ou espinettes et manicordions*". E va aggiunto che generico e indeterminato è il termine tedesco di largo impiego *Clavier* o *Klavier*, che significa *tastiera*. E di conseguenza, che "*für* (per) *Clavier*" può significare sia per organo sia per clavicembalo.

Gli organisti e i clavicembalisti in Italia

La posizione di rilievo conquistata dai maestri italiani nell'arte organistica europea dell'età rinascimentale e del primo barocco si spiega con il filo ininterrotto che per oltre un secolo legò i musicisti attivi nell'Italia settentrionale, da Marco Antonio Cavazzoni a Giovanni Gabrieli, i quali coltivarono la maggior parte delle forme strumentali per tastiera descritte nel precedente paragrafo: fatto che non si verificò invece per i coetanei maestri tedeschi, francesi, inglesi, olandesi e spagnoli.

Aprono l'elenco Marco Antonio e il figlio Girolamo Cavazzoni. Marco Antonio, chiamato Marco Antonio da Bologna dalla città in cui era nato (1485-1570 ca.), fu attivo alla corte dei duchi d'Urbino, cantore a Venezia e, per breve tempo, al servizio del cardinale Bembo e di papa Leone X. Nella pubblicazione (1523) di *Ricercari, mottetti e canzoni* lasciò le prime testimonianze della letteratura italiana per strumenti a tastiera.

Il figlio Girolamo, detto Girolamo d'Urbino (1510 ca.-1577 ca.) svolse la parte più interessante della sua attività a Mantova, come organista di Guglielmo Gonzaga nella chiesa ducale di S. Barbara. Le sue intavolature d'organo (2 libri, pubblicati nel 1543 e 1549 ca.) segnarono un momento decisivo nello svolgimento dell'arte organistica italiana.

I due organi veneziani di S. Marco, collocati sulle opposte tribune sopra l'altar maggiore, furono il centro più importante della produzione italiana per organo nella seconda metà del secolo.

Accanto ad Andrea e a Giovanni Gabrieli occuparono i posti di primo e di secondo organista Jacques Buus, Girolamo Parabosco, Claudio Merulo e Annibale Padovano, i quali lasciarono segni non effimeri nella musica strumentale del tempo.

La personalità più spiccata fu quella di **Claudio Merulo** da Correggio (1533-1604), attivo in S. Marco (1557-84), poi a Mantova e dal 1586 a Parma.

Folta la sua produzione per organo, affiancata a quella di madrigali, messe e mottetti. Comprende 4 libri di messe d'organo, 3 di canzoni, 2 di toccate (forma nella quale eccelse), 3 di ricercari. Egli impresso uno sviluppo decisivo alla tecnica e all'arte dello strumento, e alla sua scuola si formarono il Diruta, il Maschera e il Conforto.

Altri validi compositori di musiche per organo furono il bolognese Adriano Banchieri, il milanese Gian Paolo Cima, il ferrarese Ercole Pasquini.

Nell'ultimo quarto del XVI secolo e nel primo quarto del XVII si affermò a Napoli una scuola cembalo-organistica i cui precedenti si riconoscono in quel movimento di cultura musicale che ebbe al centro il madrigalista Carlo Gesualdo da Venosa.

I musicisti napoletani espressero concezioni stilistiche autonome rispetto ai maestri veneziani: essi risentivano l'influenza dello spagnolo Cabezón e anticiparono atteggiamenti formali e di stile che sarebbero stati sviluppati da Frescobaldi.

I primi esponenti di quella che chiamiamo la scuola cembalo-organistica napoletana furono Antonio Valente e Rocco Rodio. Il cieco Antonio Valente (1520 ca.-1600), organista di S. Angelo a Nido, pubblicò una *Intavolatura di cimbalo* (1576) e una raccolta di *Versi* (cioè versetti) *spirituali* (1580).

Rocco Rodio, nativo di Bari (1530/40-1615/16), fu autore di un libro di *Ricercari e fantasie* (1575).

Maestro della successiva generazione fu un fiammingo, più noto come madrigalista e autore di alcune musiche per organo, Giovanni de Macque (1550 ca.-1614). Invitato a Napoli nel 1586 dal principe di Venosa (padre di Carlo

Gesualdo), fu organista di S. Annunciata e poi della cappella di corte del vicerè.

Suoi allievi furono i due maggiori compositori per tastiera dell'inizio del secolo XVII: Mayone e Trabaci.

Ascanio Mayone (? - 1627), che successe al de Macque all'organo della S. Annunciata e alla cappella vicereale, è noto per due libri a stampa (*Diversi capricci per suonare*, 1603 e 1609) che mescolano forme varie, liturgiche e profane (ricercari, canzoni, toccate, partite).

Giovanni M. Trabaci (1575-1647) fu cantore alla S. Annunciata, organista e poi maestro della cappella vicereale. Fece stampare 2 libri di *Ricercare, canzoni...* (1603-1615) che possono essere eseguite "sopra qualsiasi strumento, ma più proporzionalmente negli organi e nei cembali".

La pattuglia dei compositori napoletani per strumenti da tasto si completa con i nomi di Scipione Stella, Franco Lombardo, Ippolito e Fabrizio Fillimarino.

(A differenza delle stampe veneziane per strumento a tastiera, intavolate all'uso moderno su due righe, le composizioni dei maestri napoletani erano notate in partitura su quattro righe, corrispondenti alle voci della scrittura contrappuntistica).

Girolamo Frescobaldi

Fu una delle più spiccate personalità musicali del suo tempo: con Monteverdi e Schütz forma la triade degli artisti preminenti nella prima metà del Seicento, ed è considerato, insieme a Bach, François Couperin e Domenico Scarlatti, uno tra i più geniali creatori di musiche per strumenti a tastiera dell'età barocca.

La vita

Nacque nel 1583 a Ferrara. La città estense viveva gli ultimi anni di un lungo primato di arte e di cultura che si sarebbe concluso con la morte senza eredi di Alfonso II e la successiva annessione allo Stato pontificio.

Allievo di un celebre organista della cappella ducale, il concittadino Luzzasco Luzzaschi, e in ancor giovane età organista egli stesso in una chiesa della città, Frescobaldi godette della simpatia di un giovane prelato, Guido Bentivoglio, giunto a Ferrara al seguito del papa Clemente VIII, futuro cardinale e suo protettore a Roma, dove il giovane organista si trasferì nei primissimi anni del Seicento. Quando il Bentivoglio fu nominato nunzio apostolico nelle Fiandre (1607), Frescobaldi fece parte del suo seguito.

A partire dal 1604 si era già fatto apprezzare dai romani come organista e cantore nella congregazione musicale di S. Cecilia; rientrato dalle Fiandre fu nominato (1608) organista della Cappella Giulia in S. Pietro, successore del concittadino Ercole Pasquini.

A Roma Frescobaldi trascorse tutta la sua esistenza, se si eccettua una non breve parentesi a Firenze (1628-34), dove fu al servizio del granduca di Toscana Ferdinando II de' Medici. Grazie alla polivalenza sacra coltivata dalle cappelle delle maggiori basiliche, allo sviluppo della monodia teatrale, al primo fiorire dell'oratorio e all'opera di Carissimi, Roma nella prima metà del Seicento era una delle più progredite città musicali d'Europa.

A fianco dell'incarico in S. Pietro, Frescobaldi svolgeva anche attività musicale nelle residenze di alti prelati e presso gli Aldobrandini. Si dedicò anche

all'insegnamento e furono suoi allievi tra altri Michelangelo Rossi e i tedeschi Johann Jakob Froberger e Johann Kaspar Kerll.

Morì a Roma nel 1643, pochi mesi prima di un altro illustre musicista padano, Claudio Monteverdi.

L'opera

Le creazioni musicali di Frescobaldi furono dedicate in grande prevalenza agli strumenti a tastiera e sono contenute in 7 raccolte a stampa.

Il primo libro delle fantasie a quattro, 1608.

Contiene 12 fantasie a 1, 2, 3 o 4 soggetti, stampate in partitura a 4 righe. Loro modelli sono i ricercari dei maestri napoletani Mayone e Trabaci. Sono scritte in contrappunto imitato, con largo ricorso agli artifici dell'aumentazione e della diminuzione, al cromatismo ecc. ed escludendo momenti di libera fantasia.

Ricercari e canzoni francesi fatte sopra diversi obblighi, 1615.

Questa seconda raccolta contiene 10 ricercari e 5 canzoni strumentali.

Nei ricercari è attenuato il rigore che si coglieva nelle fantasie del 1608, in favore di un gioco contrappuntistico più libero. Alcuni di essi seguono i modelli napoletani e si svolgono senza soluzione di continuità; altri riprendono l'uso veneziano e sono divisi in sezioni diversificate dagli elementi tematici. L'esigenza di vivacità e movimento propria della immaginazione frescobaldiana ha modo di palesarsi nelle 5 canzoni, di struttura simile: 3 sezioni più ampie, in stile fugato e tempo pari, che rinchiudono 2 più brevi sezioni, di scrittura più libera e in ritmo binario.

Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo, libro primo, 1615.

È una delle più importanti raccolte di Frescobaldi. Si apre con una Prefazione che è un documento importante per la conoscenza della prassi esecutiva delle musiche per tastiera del primo Seicento. Nelle toccate la fantasia di Frescobaldi raggiunge i punti più alti. Paragonate a quelle di Claudio Merulo, balzano agli occhi le novità di scrittura. A differenza del maestro di Correggio, per esempio, il ferrarese non introdusse sezioni con andamenti imitati. L'irrequietezza melodico-ritmica, la rapidità dei trapassi armonici le segnalano come pregevoli esemplari dello stile barocco secentesco.

Nelle partite sopra arie famose (*la Romanesca*, *la Monica*, *il Ruggero*, *la Follia*) Frescobaldi diede saggi mirabili di padronanza dell'arte della variazione.

Il primo libro di capricci fatti sopra diversi soggetti et arie, 1624.

Contiene 12 capricci basati alcuni su soggetti tratti dalle sillabe esacordali, altri su arie (*la Bassa Fiamenga*, *la Spagnoletta*), altri su tecniche dell'elaborazione contrappuntistica. Alcuni capricci sono divisi in più sezioni di carattere contrastante, come nelle canzoni.

Il secondo libro di toccate, canzoni, versi d'Inni, Magnificat, gagliarde, correnti et altre partite d'intavolatura di cimbalo et organo, 1627.

È una raccolta ricca e la più varia, in quanto contiene composizioni liturgiche (4 Inni e 3 Magnificat), libere (11 toccate), contrappuntistiche (6 canzoni), basate sulla variazione (aria *La frescobalda* e 2 partite, su ciaccona e passacaglia), balli (5 gagliarde e 6 correnti) che confermano, ad un alto grado di esperienza compositiva, i caratteri stilistici delle precedenti raccolte.

I momenti più felici si trovano nelle canzoni e nelle opere basate sulla variazione.

In questa raccolta compaiono per la prima volta contributi alla musica liturgica sotto forma di versetti organistici per il servizio dei vesperi, più precisamente di 4 Inni di più frequente uso e di 3 Magnificat in differenti modi. Tutti i versetti, svolti sui rispettivi *cantus firmi* gregoriani, erano destinati all'esecuzione alternata con il canto delle altre strofe o versetti.

Fiori musicali di diverse composizioni: toccate, kyrie, canzoni, capricci e ricercari, 1635.

È l'ultima raccolta frescobaldiana e anche la più famosa.

Contiene 3 messe d'organo e 2 capricci.

A differenza delle messe d'organo di Cavazzoni e Merulo, queste di Frescobaldi (anch'esse per le messe della domenica, degli apostoli, della Madonna) non sono brani alternati ai versetti dell'Ordinario della messa, con eccezione dei versetti sul Kyrie-Christe-Kyrie delle 3 messe. Sono invece toccate, ricercari e canzoni da suonare, in luogo del *Proprium*, in cinque momenti della messa: all'introito, dopo l'epistola, dopo il Credo, durante l'elevazione e dopo la comunione.

La raccolta è completata da due capricci sopra motivi popolari (*la Bergamasca* e *la Girometta*).

Canzoni alla francese in partitura, 1645 (postuma).

Contiene 11 canzoni.

Frescobaldi stampò anche un libro di *Canzoni a 1, 2, 3, 4 voci* per insiemi strumentali (1628), un libro di madrigali a 5 voci (1608), due libri di arie musicali "*per cantarsi nel gravicembalo e tiorba*" a 1-3 voci (1630), nello spirito della monodia fiorentina.

La personalità

Girolamo Frescobaldi fu il maggior compositore strumentale europeo della prima metà del Seicento e riassunse nelle sue opere il fervore che alimentava la musica per strumenti a tastiera negli ultimi decenni del Cinque e nei primi del Seicento.

Formatosi in un centro in cui era prevalente l'influenza veneziana, accostò e assorbì i caratteri della scuola napoletana, operando una sintesi delle due tradizioni. Anche per questo l'insieme delle sue opere – che toccò tutte le forme organistiche, clavicembalistiche, cembalo-organistiche coltivate in Italia – conquistò una definizione espressiva molto alta, caratterizzandosi quale manifestazione esemplare del mosso e inquieto comporre barocco. Gli aspetti emergenti della sua personalità artistica sono la padronanza, addirittura virtuosistica, del contrappunto e la grande libertà dell'immaginazione.

Nell'uso dei procedimenti contrappuntistici, Frescobaldi palesò la maestria propria dei massimi maestri fiamminghi del Rinascimento. Verso quei modelli inclinava anche il suo gusto, al limite del compiacimento per gli artifici, i cromatismi, le "*durezze e ligature*", cioè le dissonanze. Si poneva, all'uso antico, problemi di scrittura per il gusto di risolverli (per esempio, "*capriccio cromatico con ligature al contrario*", "*ricercare con obbligo di non uscir di grado*"), e qualche volta ne lasciava la soluzione all'esecutore, come si usava fare con i canoni enigmatici ("*capriccio con obbligo di cantare la quinta parte senza toccarla*").

La fantasia dell'invenzione è evidente nell'impiego delle tecniche della variazione, ovunque, anche nelle forme quali i ricercari che ne sono le più lontane per definizione. Questa forza rapinosa della fantasia procede attraverso un discorso irrequieto e asimmetrico, che muta continuamente i nuclei tematici e le figurazioni ritmiche, legando insieme idee sempre nuove.

Per questo risulta legittimo considerare Frescobaldi quale massimo esponente del primo periodo barocco.

I virginalisti inglesi e William Byrd

L'Inghilterra conosceva e impiegava gli strumenti da tasto già all'inizio del XIV secolo: lo prova il cosiddetto frammento Robertsbridge (1320 ca.) conservato al British Museum, che è il più antico manoscritto conosciuto di musiche strumentali per organo.

Assai fiorente fu la produzione di musiche liturgiche per organo durante il regno di Enrico VIII e dei suoi successori. Alcuni manoscritti del trentennio 1530-60 ci hanno tramandato 200 e più composizioni di vari autori, organisti o maestri del coro nelle cappelle reali di Londra, Windsor e Oxford, tra i quali emergono John Redford, Thomas Preston e Thomas Tallis.

Il fatto importante della musica inglese per tastiera fu la copiosa produzione virginalistica del periodo di Elisabetta I Tudor e Giacomo I Stuart: un quarantennio tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo.

In quel periodo si affermò la scuola virginalistica inglese, che creò il più consistente *corpus* di composizioni clavicembalistiche conosciuto nella prima fase del barocco. (Gli inglesi chiamavano *virginals* tutti gli strumenti a corde pizzicate e a cassa rettangolare o oblunga, simili alla spinetta italiana). La scuola virginalistica inglese si estese per tre generazioni, e gli esponenti maggiori furono William Byrd, John Bull e Orlando Gibbons, nati a circa vent'anni di distanza l'uno dall'altro e morti tutti nella terza decade del secolo XVII. È singolare che la fioritura virginalistica sia avvenuta all'improvviso, senza antecedenti che non siano quelli riferibili alla musica per organo, e che si sia estinta altrettanto rapidamente con la sparizione dei maggiori esponenti.

Le fonti principali per lo studio della musica per virginale sono due, una a stampa, l'altra manoscritta. La prima ha il titolo *Parthenia*, fu stampata nel 1611 e contiene 21 composizioni di Byrd, Bull e Gibbons. Ben più ricco è il *Fitzwilliam Virginal Book*, manoscritto copiato all'inizio del Seicento da Francis Tregian mentre era in prigione per ragioni politico-religiose. Esso contiene circa 300 brani di vari virginalisti che rappresentano tutti i generi e le forme profane coltivate in Inghilterra.

Le forme predilette dai virginalisti erano la fantasia, la variazione, le musiche per ballo. Nelle fantasie (*fancy*), che erano molto più estese delle omonime forme italiane, lo stile imitativo si mescola con tipi di scrittura più sciolti e liberi. Nelle variazioni erano coltivati entrambi i tipi, su basso ostinato (*ground*) e su melodia. Per i secondi si tratta quasi sempre di melodie popolari.

Nessun paese come l'Inghilterra possiede un così ricco repertorio di piacevoli e gentili canti popolari rinascimentali, e l'averlo valorizzato è un merito ulteriore dei virginalisti.

Nelle forme di danza prevale l'accoppiata *pavana-gagliarda*. Sia la pavana sia la gagliarda sono di solito organizzate in 3 sezioni di 8 o 16 battute, ognuna delle quali è ripetuta variata. Raramente le gagliarde svolgono lo stesso tema delle corrispondenti pavane. Minore importanza, rispetto alle pavane e gagliarde, avevano le allemande (*alman*), le correnti (*coranto*) e le gighe, che pure furono trattate dai virginalisti, in particolare da Byrd.

William Byrd (1543-1623) fu il maggior compositore inglese prima di Purcell. Forse allievo di Thomas Tallis, con lui condivise l'incarico di organista della cappella reale, che mantenne fino agli ultimi anni di vita, nonostante non avesse abiurato al cattolicesimo.

Trattò tutti i generi di musica del suo tempo, raggiungendo in ciascuno alti livelli di bravura e di espressione. Nel genere sacro, accanto a 3 messe e più di 250 mottetti latini, compose 42 *anthems* e altre composizioni liturgiche in inglese. Contribuì autorevolmente allo sviluppo del madrigale e dell'aria solista inglese.

Le sue composizioni per virginale assommano a 125; fu soprattutto nelle variazioni che egli esprime la pienezza della sua forza creatrice.

Esistenza più mossa e varia ebbe John Bull (1562-1628): cantore e poi organista della cappella reale, dottore in musica a Cambridge, primo *Professor of Music* nel Gresham College di Londra, virtuoso della tastiera, fuggiasco nei Paesi Bassi (forse a causa delle sue simpatie verso i cattolici), organista nella cattedrale di Anversa.

La sua intera opera coincide, quasi, con le 140 composizioni per tastiera, ed è nelle fantasie, nelle danze e nelle variazioni che si rivelano le sue doti migliori: la spontaneità melodica e un sorprendente, per i suoi tempi, gusto virtuosistico.

Apparteneva ad una importante famiglia di musicisti Orlando Gibbons (1583-1625), organista della cappella di re Giacomo I, dottore in musica ad Oxford, organista nell'abbazia di Westminster.

Celebre esecutore, diede prova della sua bravura in quasi tutti i generi musicali coltivati nell'Inghilterra del suo tempo, ancorché la sua reputazione presso i posteri sia affidata soprattutto alle composizioni per il culto anglicano.

Le sue opere per organo e virginale che ci sono giunte sono 45: preludi, 2 affascinanti fantasie, pavane e gagliarde in cui si dimostra maestro esperto dello sviluppo melodico, brani con variazioni.

La scuola virginalistica inglese comprende altri compositori, che appartengono alle generazioni di Bull e di Gibbons. I nomi da ricordare sono quelli di Thomas Morley (1557-1603), autore anche di un trattato importante per la conoscenza della musica inglese del tempo, la *Plaine and easy Introduction to practical Music* (1597); di Peter Philips (1567-1628), che trascorse gran parte della vita sul continente e morì a Bruxelles, dopo aver fatto conoscere l'arte inglese della tastiera; di Giles Farnaby (1560 ca.-1620 ca.) e di Thomas Tomkins (1573-1656).

Nei Paesi Bassi: Sweelinck

Patria nel XV e nel XVI secolo della musica vocale soprattutto sacra, i Paesi Bassi – cioè il Belgio cattolico e la Fiandra protestante – diedero uno scarso contributo allo sviluppo della musica per tastiera. Il solo compositore fiam-

mingo degno di memoria in questo ambito fu Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621) che nel 1580 succedette al padre come organista della Chiesa Vecchia di Amsterdam e tenne quel posto fino alla morte. Di lui conosciamo una settantina di composizioni: per organo (elaborazioni di melodie di corale), per clavicembalo (variazioni di canti popolari e danze), per organo o cembalo (fantasie e toccate).

Una parte dell'opera per tastiera di Sweelinck si riannoda ai virginalisti inglesi (J. Bull e P. Philips, si ricorda, vissero esuli nei Paesi Bassi): questa influenza è evidente soprattutto nello stile delle variazioni e nelle fantasie. Altre composizioni, soprattutto le toccate, mostrano la sua conoscenza delle opere veneziane del Merulo e di Andrea Gabrieli. Ha sollevato interrogativi tra i musicologi il fatto che egli, calvinista osservante, abbia composto elaborazioni di corali protestanti. Perché lo fece? A vantaggio dei suoi allievi tedeschi (tra cui H. Scheidemann, M. Praetorius e forse S. Scheidt)? Oppure perché, stimolato dalle belle melodie corali, le assunse come punto di partenza per opere di intrattenimento edificante, extraliturgiche, da eseguire durante i giornalieri concerti di organo alla Chiesa Vecchia? Entrambe le ipotesi appaiono ragionevoli.

La natura e l'origine delle opere di Sweelinck aiutano a spiegare la sua importanza nelle vicende delle musiche per tastiera tra il Cinque e il Seicento, perché costituivano il momento di raccordo e congiunzione tra la tradizione inglese e italiana e le scuole barocche d'organo che si sarebbero felicemente sviluppate in Germania.

Gli organisti tedeschi

Scarsamente coltivata durante il Cinquecento, la musica da tasto, soprattutto organistica, esplose in Germania all'inizio dell'età barocca e interessò un numero considerevole di maestri e di compositori. In una Germania politicamente frazionata, il decentramento delle manifestazioni artistiche e culturali si verificò anche nella diffusione della pratica organistica e cembalistica fin nei centri minori.

Questa diffusa fioritura spiega perché il primo studioso moderno della musica d'organo soprattutto tedesca, A. G. Ritter, in un disegno storico pubblicato cento anni fa, per meglio seguire le differenti linee di sviluppo formale e stilistico delle opere e degli autori tedeschi, avesse suddiviso la sua trattazione secondo tre scuole regionali:

la meridionale, nell'Austria e nella Baviera cattoliche;

la centrale e la settentrionale, zone di confessione luterana, i cui centri maggiori erano rispettivamente Halle, Norimberga e Lipsia (centrale), Amburgo e Lubecca (settentrionale).

Su una folla di validi e competenti organisti spiccano, nella prima metà del Seicento, le personalità di Hans Leo Hassler (Germania meridionale) e di Samuel Scheidt (Germania settentrionale).

Hans Leo Hassler di Norimberga (1564-1612) fu organista ad Augusta al servizio dei famosi banchieri Fugger (per i quali si occupò anche di operazioni finanziarie), poi a Norimberga, Ulm e Dresda dove morì. Le sue opere per orga-

no conosciute sono oltre 110 e comprendono composizioni liturgiche tra cui una messa per organo, diverse decine di ricercari (alcuni sotto il nome improprio di fughe; molto estese, su temi ben rilevati trattati in più sezioni), una quindicina di toccate nello stile di Andrea Gabrieli.

Hassler fu tributario della musica italiana del tardo Rinascimento sia nelle canzonette, nei madrigali e nei balletti, sia nelle opere organistiche, rivelatrici della sua inclinazione alle sonorità festose.

Samuel Scheidt (1587-1654) nacque e morì ad Halle, città in cui svolse gran parte della sua attività di organista dopo il presunto, probabile apprendistato giovanile ad Amsterdam presso Sweelinck.

La rinomanza acquistata da Scheidt presso i contemporanei e i posteri poggia sulle pubblicazioni di musiche vocali sacre (*Cantiones sacrae*, *Geistliche Konzerten*) e strumentali per tastiera destinate alle comunità luterane e largamente apprezzate dai contemporanei.

La sua opera per tastiera più nota è la *Tabulatura nova* in 3 parti (1624): nuova perché nella stampa la tradizionale intavolatura tedesca per organo era stata sostituita dalla partitura italiana con pentagrammi separati per ogni voce, come avevano fatto Mayone, Trabaci e Frescobaldi nei *Fiori musicali*.

Le prime due parti della *Tabulatura nova* contengono, senza ordine definito, fantasie, echi, elaborazioni di corali latini e tedeschi, variazioni su canti popolari, danze e canzoni, in cui si avverte vivissimo l'insegnamento di Sweelinck. La terza parte, destinata esclusivamente ad uso dell'ufficio liturgico luterano contiene Kyrie, Credo, Magnificat, inni.

Nelle elaborazioni a 2, 3, 4 parti su corali, che sono la parte più importante dell'opera, il *cantus firmus* corale è esposto a valori larghi, non ancora soggetto a fioriture, e compare ora in questa, ora in quella voce (*choralis in cantu, in tenore* ecc.). Negli ultimi anni della sua vita Scheidt pubblicò un'altra raccolta di corali per organo, il *Tabulatur Buch* (1650), più conosciuto come *Görlitzer Tabulaturbuch*, che contiene 100 corali in scrittura a 4 parti. Secondo il pensiero dell'Apel "questa raccolta per il primo barocco equivale ai 185 corali di Bach per il tardo barocco".

Nel barocco di mezzo - Dalla suite alla sonata

Nel capitolo precedente si è parlato delle forme strumentali destinate principalmente al liuto e agli strumenti da tasto, nate e sviluppate nel secolo XVI e la prima metà del XVII.

Durante il periodo di mezzo del Barocco – vale a dire nella seconda metà del XVII secolo – molte forme impiegate nel primo Barocco arrivarono a naturale estinzione, mentre altre, tra cui le toccate e le forme basate sull'elaborazione organistica dei corali luterani, figuravano tra le forme più diffuse. Si venivano imponendo intanto nuove forme strumentali: la *suite* e la *sonata* barocca. Entrambe avevano le radici nella prima metà del Seicento e continuarono a produrre frutti copiosi e splendidi nei primi decenni del secolo XVIII.

Tra gli strumenti da tasto crebbe l'importanza del clavicembalo in rapporto all'organo, mentre si faceva strada uno strumento nuovo, il violino, destinato a fulgidi destini sia come strumento solista, sia nella musica d'insieme e per orchestra.

LE DANZE RINASCIMENTALI E LA SUITE

Balli di società, balletto, suite

Si fa spesso confusione tra danze (o balli) di società, balletti e suites. Questi generi hanno in comune il fatto che tutti e tre si basano sui ritmi di danza, ma sono distinti e reciprocamente autonomi per quanto riguarda la destinazione o l'uso. Spieghiamo meglio.

I *balli di società* furono in grande onore nelle corti e in seno alla nobiltà e tra le classi abbienti del Rinascimento e del Barocco. Erano destinati all'intrattenimento, né più né meno di quanto succede ai giorni nostri, e si svolgevano in vari modi: a coppia aperta, a coppia chiusa, in gruppo; con passi strisciati, sollevati, saltati.

Dai trattati di danza sappiamo che il numero dei balli praticati era molto alto: insieme alle *pavane* e alle *gagliarde*, al *passamezzo* e al *saltarello* l'elenco comprendeva il *branle*, la *courante*, il *passepied*, e altri.

Molti balli avevano origini popolari e contadine ed erano diversi da regione a regione, soprattutto della Francia; molti venivano dall'estero, soprattutto dalla Spagna. Era indifferente che le musiche che li supportavano avessero o no dignità artistica (e di solito non l'avevano), dato che esistevano esclusivamente in funzione dei disegni coreutici (cioè i movimenti, i passi, gli intrecci) propri delle singole danze.

Le danze di teatro, cioè il *balletto*, poco avevano da spartire con i balli di società. Esso era nato nel XVIII secolo, quando si verificò la distinzione fra i creatori (coreografi e compositori) e i ballerini da una parte, il pubblico che assisteva allo spettacolo dall'altra.

Questa situazione nuova fu così sottolineata da uno dei più autorevoli storici della danza, Curt Sachs:

“La danza di teatro aveva preso dalle danze di società solo il nome e le forme musicali, e con queste forme, questi ritmi e tempi aveva combinato una successione di movimenti fatta di pas coupés, chassés e tombés sempre pronti all’uso dei danzatori professionisti”.

Altra cosa, infine, fu la *suite*, la cui funzione non era quella di invitare a danzare né di fare da supporto alle coreografie dei balletti. Era, più semplicemente, musica da ascoltare, che si basava su una successione (*suite*) di forme e di ritmi di danze stilizzati. Anche se indirettamente, la *suite* fu tributaria della creatività di Lully e dell’ampio numero di danze da lui composte.

Caratteri della suite

L’abitudine diffusa negli intrattenimenti danzanti del Rinascimento, di collegare 2 o 3 danze di carattere diverso (pavana e gagliarda; pavana e saltarello; pavana, salterello e piva; passamezzo, gagliarda e padovana; eccetera) fu conservata nelle composizioni formate da successioni di danze, non più legate alle occasioni dei balli ma destinate all’ascolto. A queste composizioni è stato dato il nome di *suites*.

Suite è un vocabolo francese e significa letteralmente “seguito”, “successione”: in questo caso, successione di più brani. Per strano che possa sembrare, questo termine non fu introdotto dai compositori francesi che trattavano questa forma; essi infatti impiegavano il termine generico *pièces de clavecin* (brani per clavicembalo) che dava il titolo alle loro raccolte.

Il nome *suite* fu invece adottato dai compositori e dai clavicembalisti tedeschi, che lo fecero proprio e ne diffusero l’uso.

In Italia le successioni di danze si trovano più spesso nelle composizioni per uno o più strumenti ad arco, che hanno il nome di *sonate da camera* per violino e basso o *sonate da camera a tre*.

In Germania si usava anche, sinonimo di *suites*, il nome *partite*; in Inghilterra quello di *lessons*. Ancora in Germania, le *suites* per gruppi di strumenti non da tastiera erano chiamate *Ouverture* o *Suite-Ouverture* (Telemann, Johann Sebastian Bach).

Le *suites*, quale ne fosse il nome e la destinazione, presentano una grandissima varietà di raggruppamenti e combinazioni di danze: il solo elemento unificante dei brani costituenti le *suites* era la tonalità.

Ma molte tra le danze che comunemente si ballavano non furono accolte nelle *suites*. Dopo la metà del Seicento il nucleo centrale di ogni *suite* era costituito da 4 danze, diverse per ritmo e carattere, che erano state sottoposte a un processo di stilizzazione. Queste danze erano l’allemanda, la corrente, la sarabanda, la giga.

L’allemanda, di probabile origine tedesca, come suggerisce il nome, apparve verso la metà del XVI secolo. È in tempo binario, moderato, con l’attacco in levare. È ben “costruita”, con movimento di ottavi e sedicesimi articolati fra tutte le voci.

La *corrente*, di origine francese, derivò il nome probabilmente dal fatto che, come ballo, consisteva in una “*corsa saltellante avanti e indietro*”. La *corrente* delle *suites* è di solito in tempo ternario, mosso o vivace, con un movimento melodico che passa di continuo da una voce all'altra. In alcune correnti c'è continua oscillazione tra battute di 3/2 e di 6/4 (emiolia).

La *sarabanda* era una danza portata dal Messico in Spagna. Nelle *suites* comparve relativamente tardi, a metà del secolo XVII. Il ritmo ternario, spesso con il secondo quarto puntato, in movimento lento, è il brano che consente più intensa espressività grazie ai suoi valori melodici.

In tempi successivi molte sarabande vennero seguite da una variazione ornata, chiamata *double*.

La *giga*, di origine anglo-irlandese, era in ritmo binario, semplice o composto, spesso con suddivisione ternaria, di andamento mosso e a volte veloce. Queste caratteristiche, e la scrittura con larghi *excursus* melodici, ne fecero il brano più adatto per concludere le *suites*.

Può avvenire che in alcune *suites* manchi una delle 4 danze fondamentali; che la prima danza sia preceduta da un preludio. Spesso ci sono altre danze (per esempio la *bourrée*, la gavotta, il *passepied*, il minuetto ecc.) che, nelle *suites* più fedeli al modello descritto, sono collocate fra sarabanda e giga.

La suite per clavicembalo

La *suite* per clavicembalo fu diffusa soprattutto in Germania e in Francia. Fu coltivata anche in Inghilterra (Purcell) e scarsamente in Italia (Pasquini).

La *suite* basata sulla successione *allemanda-corrente-sarabanda-giga* nacque nella Germania meridionale e in Austria nella seconda metà del secolo. La concezione unitaria della *suite* costruita su queste 4 danze, ognuna in forma bipartita con ritornello, con gli andamenti e caratteri stilistici sopra ricordati, fu definita da J.J. Froberger, anche se tale successione, nei manoscritti delle sue 30 *suites*, appare una volta sola, mentre è più frequente la successione *allemanda-giga-corrente-sarabanda*. La successione “classica”, con la giga in fondo diventò poi costante, e fu adottata dai maestri tedeschi che scrissero *suites*, Bach compreso.

Un discorso diverso si deve fare per i compositori francesi i quali non usavano la parola *suite* per la semplice ragione che nelle loro raccolte le danze non erano distribuite con il criterio di *suite* sopra ricordato.

Nei libri di *Pièces de clavecin*, manoscritti o stampati, dei musicisti francesi, da Chambonnières e Louis Couperin, fino a Rameau e compreso François Couperin, i vari brani erano raggruppati per tonalità. All'interno di ogni gruppo (Do maggiore, Re minore, Re maggiore ecc.) le danze erano ulteriormente ordinate per genere, con frequenti immissioni di altre danze e brani.

I clavicembalisti francesi davano grande importanza agli abbellimenti (*agréments*), e ognuno di essi li introduceva e usava con segni e significati soggettivi. Questo spiega perché le loro raccolte inizino spesso con *Tavole* che riportano gli abbellimenti usati e la loro risoluzione.

LE ELABORAZIONI PER ORGANO DEL CORALE

Si deve soprattutto agli organisti della Germania settentrionale, e particolarmente a Buxtehude, a Reinken e a Böhm, il progresso operato nel trattamento per organo dei corali luterani.

Alla fine del secolo XVII erano sostanzialmente tre le forme in cui si elaboravano per l'organo i corali luterani: la *partita corale*, la *fantasia corale* e il *preludio corale*. Esse sono variamente presenti nella produzione dei maestri che trattarono questo genere, compreso Bach.

La *partita corale* è svolta come una serie di variazioni contrappuntistiche di un tema. La melodia corale è impiegata come *cantus firmus* e appare a rotazione nelle varie voci, trattate secondo le regole del contrappunto.

Più libera era la *fantasia corale*, in cui le varie frasi del corale erano elaborate a turno, accompagnate e interrotte da un'ampia varietà di figurazioni.

Brevi erano di solito i *preludi corali*. L'intera melodia era esposta, da capo a fondo e chiaramente riconoscibile, soprattutto nella parte acuta, ma con accompagnamenti armonici e più o meno abbondanti fioriture. In origine avevano una funzione liturgica pratica (che poi si perse) e anticipavano l'esecuzione dello stesso corale da parte del coro o dei fedeli.

ORGANISTI E CLAVICEMBALISTI

In Italia

La produzione cembalo-organistica, che aveva toccato il più alto culmine nell'opera di Frescobaldi, si inaridì nella seconda metà del secolo, in coincidenza con il crescente sviluppo, tra Bologna, Modena e Venezia, delle sonate per strumenti ad arco, specialmente il violino.

Tra i musicisti che lasciarono opere per organo e/o clavicembalo sono degni di menzione Bernardo Storace e Gregorio Strozzi (che operarono il primo a Messina, il secondo a Napoli), ma soprattutto Bernardo Pasquini e Alessandro Scarlatti.

Bernardo Pasquini, nato a Massa di Valdinievole (Lucca) nel 1637, nel 1650 era già a Roma dove studiò con L. Vittori e con il Cesti. Dal 1663 organista in S. Maria Maggiore e dall'anno seguente anche in S. Maria in Aracoeli, mantenne le due cariche fino alla morte, avvenuta a Roma nel 1710. In quel periodo felice per la musica nella Città Eterna, fu anche clavicembalista nella casa del principe Borghese e direttore dei concerti della regina Cristina di Svezia e dei cardinali Pamphili e Ottoboni.

Maestro di G. Muffat, J. Ph. Krieger e Francesco Gasparini, scrisse una dozzina di opere teatrali, cantate, mottetti e oratori. La sua opera per tastiera comprende 35 toccate, 17 suites, 35 sonate, 12 delle quali sono per 2 cembali, brani in contrappunto imitato (capricci, ricercari ecc.), 18 serie di variazioni (assai apprezzate le *Partite diverse di Follia*), 25 arie, danze e altro.

Le sue creazioni migliori sono quelle per clavicembalo, in cui risalta la semplicità del pensiero melodico, l'inclinazione al cantabile e la naturalezza

dell'eloquio. Fu il primo in Italia a comporre *suites* per cembalo (di 2, 3 o 4 brani), sonate in due tempi e sonate per due strumenti. Trattò in modo magistrale la variazione.

Di Alessandro Scarlatti si è già ampiamente parlato come operista. Nella sua vasta e varia opera trovano spazio anche 50 composizioni per tastiera, 40 delle quali sono toccate ripartite in più sezioni. Le toccate di Alessandro Scarlatti mostrano tratti tipicamente clavicembalistici. Hanno spesso il carattere di studi brillanti, rivelano il piacere del preludiare, dell'improvvisare, delle tecniche della velocità e delle note ribattute e concludono spesso con libere fughe.

Nella Germania meridionale e in Austria

Il principale centro della musica per tastiera fu Vienna dove, regnando Leopoldo I (1658-1705), operarono, per una parte o per tutta la vita, Johann Jakob Froberger, Johann Kaspar Kerll (allievo a Roma di Carissimi e forse di Frescobaldi), Alessandro Poglietti, Georg Muffat, Johann Joseph Fux. Le loro opere risentono, quale più quale meno, l'influenza italiana. Le forme più coltivate erano il ricercare, la canzone, la toccata e la *suite*. La personalità più autorevole fu **Johann Jakob Froberger**.

Nato a Stoccarda nel 1616, nominato organista di corte a Vienna quando ascese al trono Ferdinando III (ma dal 1637 al 1641 fu a Roma, allievo di Frescobaldi), viaggiò attraverso la Germania, fu a Parigi e a Vienna ove strinse preziose amicizie e morì nel 1667 in un castello della principessa del Württemberg. La sua opera è contenuta in 3 preziosi manoscritti redatti tra il 1649 e il 1658 e dedicati agli imperatori Ferdinando III e Leopoldo I. Le esperienze di viaggio e i contatti con gli ambienti musicali di vari paesi si rispecchiano nella sua produzione, quasi tutta per strumenti a tastiera, nella quale si fondono elementi tedeschi, italiani e francesi.

Lasciò toccate, capricci, canzoni, fantasie e ricercari per organo e 30 *suites* per clavicembalo, che sono la parte più valida della sua opera. Tratti autobiografici emergono dai titoli e dalle didascalie apposte soprattutto ad alcune allemande, che sono commossi lamenti o compianti per la morte di alcuni personaggi che egli aveva conosciuto e ammirato.

Nella Germania settentrionale

Le chiese luterane di Lubecca, Amburgo, Kiel e Hannover furono i centri nei quali si sviluppò una produzione organistica memorabile per ampiezza e maestà. Questi risultati furono resi possibili dalla disponibilità di organi progrediti tecnicamente e di dimensioni assai più grandi che in altre parti d'Europa, dall'intensità con cui erano vissute dalle comunità le manifestazioni del culto e dal valore dei maestri, i quali coltivarono soprattutto i preludi, le toccate e le varie forme di corali per organo. Gli organisti più apprezzati furono Franz Tunder, Jan Adams Reinken (1623-1722; assai ammirato da Bach, che da Lüneburg si recò più volte ad ascoltarlo ad Amburgo), Buxtehude e Böhm.

Dietrich Buxtehude (1637-1707), organista a Helsingör in Danimarca e poi successore di Tunder a Lubecca, segnò il più alto raggiungimento della musica per organo nella Germania settentrionale. Grandiosità, fantasia inesaurita, sicura padronanza della scrittura contrappuntistica contrassegnavano la sua opera

organistica, la quale comprende 45 variazioni di corali, 20 preludi e fughe, toccate, canzoni, passacaglie e ciaccone. Lasciò anche *suites* e variazioni per clavicembalo.

Georg Böhm (1661-1733) fu attivo ad Amburgo e a Lubecca. Lasciò preludi e fughe per organo o cembalo, elaborazioni di corali per organo, *suites* per cembalo. A differenza di Buxtehude, tutto chiuso nel mondo delle tradizioni sacre luterane del nord, Böhm fu sensibile alle influenze stilistiche della Francia e nella sua opera rivelò il bisogno di assimilare esperienze di altri, anticipando l'atteggiamento attivo di Bach di fronte ai contemporanei di differenti consuetudini artistiche.

Nella Germania centrale

La Germania centrale è la regione nella quale crebbero, vissero e operarono i musicisti della famiglia Bach.

Un tratto che la distingue dalle contemporanee creazioni per la tastiera del nord e del sud della Germania è la miriade di città e quindi di chiese in cui era assiduamente coltivata la creazione musicale sacra, vocale e organistica, fiancheggiata dall'attività clavicembalistica. Città importanti come Norimberga, Dresda, Halle, Lipsia, ma anche centri minori tra cui Mühlhausen, Gotha, Eisenach, Erfurt e altri.

Tra gli organisti degni di ricordo si citano Heinrich Bach, prozio di Johann Sebastian, e i suoi due figli Johann Christoph e Johann Michael, l'allievo di Pasquini Johann Philipp Krieger e Friedrich Wilhelm Zachow. Le personalità maggiori furono Pachelbel e Kuhnau.

Johann Pachelbel, nato e morto a Norimberga (1653-1706), fu organista in molti centri minori prima di essere chiamato nella importante chiesa di S. Sebald nella città natale. La sua fama in vita è attestata anche dalla stampa di tre opere per tastiera, tra cui l'*Exacordum Apollinis* (6 arie con variazioni su 6 diverse tonalità che formano un anomalo esacordo).

Le composizioni per organo comprendono preludi e fughe, composizioni libere quali toccate, preludi e fantasie, un numero incredibilmente alto di fughe, la maggior parte sui versetti del *Magnificat* negli otto toni liturgici, ricercari ed elaborazioni di corali. Più ristretta la produzione clavicembalistica, in cui spiccano 19 *suites* e variazioni su *Lieder* e su corali.

La vita e la creazione musicale di **Johann Kuhnau** (1660-1722), che fu precursore di Bach come Cantor in S. Tomaso a Lipsia, si svilupparono al di fuori dei moduli consueti nella carriera dei musicisti del tempo. Prima di essere chiamato in S. Tomaso, aveva esercitato a Lipsia l'avvocatura e lungo la sua vita, oltre a opere musicali, scrisse lavori letterari tra cui un romanzo satirico. Poco ci è pervenuto della sua produzione vocale sacra, mentre ci sono state conservate le stampe di 4 opere per clavicembalo, singolari nella produzione di quel tempo.

Le prime due, intitolate *Clavier-Uebung*, parte prima e parte seconda, contengono ciascuna 7 *suites*, chiamate qui *Partite*, in 7 tonalità diverse, nella successione ormai accolta da tutti (allemanda-corrente-sarabanda e giga), precedute da un preludio.

La terza è una raccolta di 7 *Sonate* (1697) sulle quali si basa la sua fama di “inventore della sonata per clavicembalo”, che egli derivò dalle sonate italiane per strumenti ad arco in più tempi.

L'ultima opera cembalistica di Kuhnau si intitola *Rappresentazione musicale di alcune Storie della Bibbia* (1700) e contiene 6 sonate nelle quali egli “realizza l'idea originale di riempire le sonate per clavicembalo di contenuti programmatici [cioè storie dell'Antico Testamento], uno scopo a cui questa forma si adatta particolarmente bene per la molteplicità e il carattere contrastante dei suoi movimenti” (W. Apel).

In Francia

In Francia la musica per organo era ben separata da quella per clavicembalo, e tale distinzione risulta chiara dai frontespizi delle raccolte stampate di musica, che portano differenti indicazioni per i “*Livres d'orgue*” e le “*Pièces de clavecin*”: le prime contengono brani per le funzioni sacre nelle chiese cattoliche, le seconde musiche profane, specialmente forme di danza.

La separazione riguarda anche la maggior parte dei compositori. Le opere di Nivers, Gigault, Boyvin e altri (organisti nelle chiese di Parigi e di altre città della Francia) erano destinate all'organo, mentre erano per clavicembalo le raccolte di Jacques Champion de Chambonnières (1602 ca.-1670 ca.), di Louis Couperin (1626 ca.-1661) suo allievo, di Jean Henri Anglebert (1628-1691), i quali operarono esclusivamente a Parigi e alla corte di Versailles. Solo due musicisti, Nicolas Antoine Lebègue e Louis Marchand, scrissero sia per organo che per clavicembalo.

Anche in Inghilterra la produzione per organo – i cosiddetti *Voluntaries* e i *Verses* – è distinta da quella per clavicembalo, consistente in *Lessons* e danze.

DALLA CANZONE STRUMENTALE ALLA SONATA

Alla fine del Cinquecento il nome *sonata* veniva dato a brani di non definita struttura eseguiti su strumenti non da tasto: il termine contrastava con quelli di *toccata* (composizione da suonare su strumenti a tastiera) e di *cantata*.

Il termine *sonata* era l'abbreviazione di *canzona sonata*, alternativo del più noto *canzona da sonar*. Si dà per certo che la forma della sonata derivi da quella della canzona strumentale: che era in un solo movimento, ma diviso in alcune brevi sezioni, di ritmo e andamento diverso, alternanti lo stile omofonico e lo stile fugato. Anche le prime sonate erano in un solo movimento, diviso in brevi sezioni, di ritmo e andamento diverso. Ma mentre le canzoni strumentali erano per lo più destinate a strumenti a tastiera, le sonate erano scritte per violino o per violini e basso continuo.

La nascita delle sonate per strumenti ad arco fu contemporanea allo sviluppo della grande liuteria padana. L'intero periodo barocco italiano, segnato dal primato delle forme solistiche, cameristiche e orchestrali per archi (sonate a tre, sonate a solo, concerti grossi, concerti solistici) fu anche il periodo in cui dalle botteghe cremonesi degli Amati, dei Guarneri, di Antonio Stradivari e da quelle dei liutai di Milano, di Brescia e di Venezia uscivano violini perfetti nella forma e ammirati per i toni morbidi e caldi della voce.

Il distacco della sonata dalla canzona strumentale diventò definitivo quando si spezzò il filo di continuità che legava le varie sezioni di questa, ed essa apparve, come sarà definitivamente, un organismo strutturato in più tempi, separati tra loro e di andamento dissimile. L'evoluzione della forma della sonata a partire dal 1635 circa rivelò la tendenza a ridurre progressivamente il numero dei tempi, mentre aumentava la lunghezza di ciascuno di essi.

Sonate da chiesa e sonate da camera

Sul frontespizio di una raccolta di sonate di Tarquinio Merula pubblicata nel 1637 apparve per la prima volta l'indicazione "*da suonarsi in chiesa e in camera*". La distinzione sonate da chiesa - sonate da camera diventò pratica costante con Giovanni Legrenzi (op. 2, 1656) e si riferiva a differenza di forme e separate destinazioni d'uso.

La *sonata da chiesa* era di solito in 4 tempi, alternanti lento e allegro (fugato). L'indicazione dei tempi – largo, allegro, adagio, vivace, eccetera – diventò successivamente il titolo di ognuno di essi.

Le sonate da chiesa erano eseguite in chiesa, e sostituivano l'organo in quelle parti della messa che corrispondevano al *Proprium*. Agli strumenti ad arco si univa l'organo per la realizzazione del b.c.

La *sonata da camera* era in 4 o più tempi, qualche volta solo in 3. In pratica era una *suite* di danze stilizzate, affine alle contemporanee *suites* per cembalo. Non sempre però i titoli indicavano esplicitamente di quali danze si trattasse.

Le sonate da camera erano eseguite nelle case patrizie e borghesi per intrattenimento. Per la realizzazione del b.c. si impiegava il clavicembalo.

Nelle raccolte stampate, in luogo della dizione "sonate da camera" si leggono a volte altri nomi: *trattenimenti*, *balletti*, *divertimenti* che, comunque, vanno considerati sinonimi di sonate da camera.

La distinzione fra le due forme, sonate da chiesa e sonate da camera, non fu mai rigida, e fra i due tipi intercorsero mescolanze: ci sono, per esempio, sonate da chiesa che concludono con una giga, e sonate da camera che iniziano con un adagio o un allegro che non sono danze. Ma la casistica degli scambi è molto ricca.

Le sonate da chiesa e da camera erano pubblicate, per una consuetudine editoriale poi conservata a lungo, congiunte o separatamente, in fascicoli separati, uno per ogni strumento più il b.c. che ne contenevano 12.

Le sonate, sia da chiesa sia da camera, erano eseguite solitamente o da due violini e basso con il continuo (sonate a tre), o da un violino e basso con il continuo (sonate a solo).

Le sonate a tre

Le *sonate a tre* hanno questo nome perché sono scritte a 3 voci: due superiori, nel registro medio-acuto, trattate allo stesso modo e nello stesso ambito, e una parte nel registro medio-grave.

L'esecuzione delle due voci superiori era svolta di norma da due violini soli; raramente da altri strumenti.

Più articolata era l'esecuzione della voce medio-grave, in quanto essa ricopriva nello stesso tempo la doppia funzione di basso melodico e basso continuo. Come basso melodico era suonata da un violoncello o da un violone o da una viola da gamba; meno frequentemente da uno strumento a fiato. Come basso continuo era affidata ad uno strumento che realizzava le armonie: organo (sonate da chiesa) o clavicembalo (sonate da camera), ma anche tiorba o chitarrone. Erano però frequenti anche le esecuzioni senza la realizzazione armonica.

Le sonate a tre erano forme cameristiche in quanto destinate ad esecuzioni solistiche, ma non era raro che si raddoppiassero le parti e che le due voci acute fossero suonate da più violini. Questi modi di esecuzione prefiguravano l'orchestra del concerto barocco (con l'aggiunta della viola).

Le sonate a tre conobbero il momento di maggiore fortuna nella seconda metà del Seicento; dopo il 1700 i compositori a poco a poco le abbandonarono, preferendo le sonate a solo.

Le sonate a solo

Le *sonate a solo*, meno numerose delle sonate a tre durante il secolo XVII, ebbero dunque maggior spazio e importanza dall'inizio del secolo successivo.

Solo, in questo caso, non significa che lo strumento solista suonasse da solo, perché doveva pur sempre esserci il sostegno melodico-armonico di un basso. (Non mancano tuttavia esempi di sonate per violino solo: vedi le *Sonate e Partite* di Bach).

Lo strumento solista più comunemente impiegato nell'esecuzione delle sonate a solo era il violino, che poteva essere sostituito o dal flauto o dall'oboe. La voce grave era affidata agli strumenti che svolgevano le stesse doppie funzioni di basso melodico e di basso continuo espletate nelle sonate a tre.

VIOLINISTI-COMPOSITORI

In Italia

Nati in Italia il violino e la sonata, italiani furono la maggior parte di violinisti-compositori che scrissero sonate a tre e a solo, da chiesa e da camera.

Il violino aveva trovato i primi impieghi nella *Sonata con il pian e forte* di G. Gabrieli (1597), nelle *Sinfonie e gagliarde* di Salomone Rossi (1607) e nell'*Orfeo* di Monteverdi, dello stesso anno.

Creatore della sonata per violino e b.c. fu, con molta probabilità, il bresciano Biagio Marini (1587 ca.-1665), autore degli *Affetti musicali* (1617) e di altre raccolte. Lo seguirono Carlo Farina, Tarquinio Merula (1637), G.B. Fontana (*Sonate a 1, 2, 3, 1641*) e altri.

I maestri che diedero importanti contributi alla creazione e diffusione della sonata per violino erano attivi a Modena, Venezia e soprattutto a Bologna, in quella scuola che aveva il suo centro in S. Petronio e i suoi maestri.

Intensa attività svilupparono nella composizione di sonate:

Maurizio Cazzati di Guastalla (1620 ca.-1677), maestro di cappella in S. Petronio dal 1657 al 1671;

il suo allievo Giovanni Battista Vitali di Bologna (1632-1692);

il figlio di lui Tomaso Antonio, chiamato "il Vitalino" (1663-1745);

Marco Uccellini (1603 ca.-1680), che fu maestro della cappella ducale di Modena;

Giovanni Legrenzi di Clusone (1626-1690), maestro di cappella in S. Marco a Venezia;

il veneziano Antonio Caldara (1670 ca.-1736); e altri.

Arcangelo Corelli

La vita

Nacque a Fusignano presso Imola nel 1653 e studiò con Giovanni Benvenuti e Leonardo Brugnoli a Bologna, che era allora il centro più avanzato della musica strumentale per arco.

Verso il 1671 si trasferì a Roma e vi rimase per il resto della vita, salvo brevi viaggi artistici in Italia e forse in Germania.

Completati gli studi musicali con Matteo Simonelli, nel 1675 entrava come violinista nella chiesa di S. Luigi dei Francesi. Nella cultura di Roma, dominata dalla personalità estrosa della regina esule Cristina di Svezia e favorita dal mecenatismo di autorevoli personaggi di Curia quali i cardinali Benedetto Pamphili e Pietro Ottoboni; nel clima nascente dell'Accademia d'Arcadia e a contatto di musicisti quali Pasquini, Alessandro Scarlatti ed Händel, la figura violinistica di Corelli crebbe di statura e autorità. La fama delle sue composizioni (già nel 1682 aveva fatto eseguire concerti grossi, che furono pubblicati postumi molti anni dopo), l'autorità di direttore in occasioni di particolare fasto, attirarono alla sua scuola numerosi giovani musicisti, e al suo insegnamento si formarono direttamente molti futuri violinisti-compositori, tra i quali il piemontese G.B. Somis, il bergamasco Locatelli, il lucchese Geminiani, il francese J.B. Anet.

Morì a Roma nel 1713 e fu sepolto nel Pantheon.

L'opera

L'opera di Corelli è dedicata interamente al violino ed ha al centro 6 selezionate raccolte stampate: quattro di *sonate a tre* (da chiesa op. 1, 1681; da camera op. 2, 1685; da chiesa op. 3, 1689; da camera op. 4, 1694); una *di sonate per violino e violone o cembalo* (op. 5, 1700); una postuma, di *concerti grossi* (op. 6, Amsterdam, 1714): 12 composizioni per ciascuna opera, in tutto 72. Il catalogo delle opere corelliane contiene anche altre composizioni, senza numero d'opera, la maggior parte manoscritte, molte apocriefe, che nulla aggiungono ai pregi delle opere maggiori.

Si può dire, in sintesi, che delle 6 opere pubblicate le prime quattro (sonate a tre) guardano al presente, le altre due (sonate a solo e concerti grossi) guardano al futuro.

Le sonate da chiesa e da camera a tre riassumono al più alto livello di perfezione formale le conquiste dell'arte strumentale italiana alla fine del Seicento. La scrittura violinistica è semplice, non si incontrano mai passi arditi per salti, escursioni nelle zone acute o al grave, scale veloci, note doppie; semplice è anche la scrittura armonica. La scrittura a tre voci obbligava Corelli a procedere contrappuntisticamente, ma il suo contrappunto era assimilato entro una struttura armonico-tonale scandita dalle armonie del basso continuo.

Le 12 sonate a solo op. 5 sono ripartite in 6 sonate da chiesa, 5 da camera, più una serie di 24 variazioni sul tema della *Follia*. Questa raccolta fu, come s'è detto, anticipatrice del futuro, e lo conferma il gran numero di ristampe che se ne fece in un breve giro di anni, la rapida diffusione all'estero, il valore di modello, stilistico e didattico, attribuitole per tutto il Settecento e ancora valido ai giorni nostri.

Neanche nelle sonate op. 5 Corelli si spinge mai in posizioni violinisticamente impervie anche se, a differenza delle precedenti opere, qui si incontrano passi a note doppie e triple, arpeggi, passaggi veloci.

Opportunamente l'op. 5 si chiude con le 24 variazioni sul tema della *Follia*. Esse risultano una sorta di vetrina sonora nella quale sono presentati i molti e vari aspetti che egli sapeva inventare variando un tema semplice e breve di otto battute ritornellate.

(Dei concerti grossi op. 6 si dirà nel prossimo capitolo.)

La personalità

Furono pochi i compositori dell'età barocca la cui fama si prolungò diversi decenni dopo la loro morte, e Corelli fu uno dei pochi. Questa protratta fortuna significa che la sua musica offriva un'immagine gradita e apprezzata, tanto da essere ritenuta un modello, un esemplare in cui specchiarsi.

Questa immagine è fatta di chiarezza, amore delle simmetrie, espressività e concisione, e rivela un armonioso equilibrio e una aristocratica varietà.

All'estero

La sonata a tre e la sonata a solo per violino furono coltivate anche fuori d'Italia ed è singolare il fatto che, soprattutto le prime, abbiano interessato la fantasia di grandi artisti i quali, a volte dichiarandolo esplicitamente, presero a modello opere di artisti italiani.

Composero e pubblicarono raccolte di sonate a tre Purcell (1683 e 1697), Händel (op. 2 e 5), Couperin (*Les Nations*, "sonates et suites en trio", 1726), Muffat, Reinken, Buxtehude, Fux e altri.

Tra le sonate a solo si ricordano gli *Scherzi* del tedesco J.J. Walther, 12 sonate (1676) e le 15 sonate da chiesa (1675 ca.) di H.I.F. von Biber, il miglior violinista tedesco del tempo. Ognuna di esse si ispira a uno dei 15 Misteri del Rosario.

Nel tardo barocco – Il concerto

IL CONCERTO BAROCCO

L'etimologia della parola *concerto* è duplice: potrebbe derivare dal concetto di "legare insieme", ma anche da quello di "lottare con". Riferito alla forma musicale che si affermò dalla fine del Seicento, *concerto* si spiega ugualmente bene con l'uno e con l'altro concetto, essendo il concerto, per sua natura, contesto sia di elementi aggreganti, sia di elementi contrapposti l'un l'altro.

Salvo il nome, il *concerto barocco* non ha nulla da spartire con il *concerto* e con lo *stile concertante* dell'inizio del secolo XVII. I Gabrieli, Banchieri, Viadana, Monteverdi indicavano con quei termini composizioni nelle quali si mescolavano voci e strumenti. Il *concerto barocco* fu invece una forma strumentale destinata a strumenti ad arco (di solito due violini, viole e violoncelli) più b.c. L'elemento caratterizzante era il contrasto fra due gruppi (Solo o Soli/Tutti) che suonavano ora in unità di intenti ora in opposizione: e ciò rimanda alla doppia etimologia.

Un fatto importante nell'articolazione formale del *concerto* fu la sua emancipazione definitiva dalla scrittura contrappuntistica, imitata e non, che era ancora largamente impiegata nelle canzoni strumentali e nelle sonate a tre, soprattutto da chiesa.

Questo superamento fu reso possibile dal largo impiego di nuovi elementi linguistico-strutturali che erano principalmente:

- la ripartizione dei singoli tempi, particolarmente gli Allegro, in alternanze Tutti-Soli (o Solo);
- la funzione ripetitiva di ritornello dei Tutti;
- l'uso delle progressioni melodiche e delle ripetizioni in eco.

L'origine

Il principio sul quale si regge il concerto barocco è semplice: alternanza stretta e senza interruzioni di episodi in cui suona l'intero complesso (detto *concerto grosso*, *Tutti*, *ripieno*) ed episodi in cui suonano pochi esecutori (*concertino*) o uno solo (*Solo*). Inoltre, il principio del contrasto dinamico tra molti e pochi, tra forte e piano, tra pacato e mosso.

Nella pratica è verosimile che sia nato dalla sonata a tre da chiesa, dato che in molte chiese si aumentava l'organico strumentale e si affidava l'esecuzione di ciascuna delle due parti di violino e della parte di violoncello a più strumentisti, alternando poi il suonare di uno per ogni voce (ecco il *concertino*) al suonare dell'intero complesso (che si chiamava *concerto grosso*, o *ripieno*, o *Tutti*). Dal nome del complesso orchestrale la nuova forma derivò il nome di *concerto grosso*, che apparve per la prima volta sul frontespizio di

una raccolta del lucchese Giovanni L. Gregori pubblicata nel 1689 (*"Concerti grossi a più strumenti, due violini concertati con ripieni..."*).

L'inventore, se così si può chiamare, del concerto grosso fu però Alessandro Stradella, il quale intuì l'effetto di contrasto che poteva ottenere il semplice raddoppio delle parti di sonata a tre (o a quattro, con la viola), quando compose, tra il 1670 e l'80, sinfonie e intermezzi di opere e di oratori.

Poco più avanti, nel 1681 e '82, Arcangelo Corelli faceva pubblicamente ascoltare, a Roma, dei concerti grossi, sui quali abbiamo l'ammirata testimonianza di Georg Muffat, poi autore egli stesso di concerti grossi. Resta comunque inspiegabile il fatto che i 12 *Concerti grossi* op. 6 di Corelli siano stati pubblicati solo l'anno dopo la morte dell'autore, alcuni decenni dopo che erano stati eseguiti in pubblico e apprezzati.

I *Concerti grossi* corelliani risalgono alla fase primitiva di questa forma. Come le sonate, sono ripartiti in concerti da chiesa (8; l'ottavo è quello, famoso, "fatto per la notte di Natale", che termina con una Pastorale) e concerti da camera (4); come le sonate secentesche, ogni concerto è in 4-6 tempi; il concertino è costituito da 2 violini e un violoncello.

Si è parlato, a proposito di quest'opera, di scrittura "corale". In essa gli elementi melodici, contrappuntistici, strumentali ecc. di cui è intessuto il discorso musicale concorrono in modi equilibrati a costruire un edificio sonoro di proporzioni classiche.

Se il concerto grosso ebbe origini romane, il *concerto solistico* nacque a Bologna, prima di passare a Venezia; i centri nei quali fu elaborato furono la Accademia Filarmonica e la cappella di S. Petronio; il maestro al quale è riconosciuto il merito della priorità fu Giuseppe Torelli, autore dei 12 *Concerti musicali* op. 6 (Augusta, 1698) e dei 12 *Concerti grossi* (titolo improprio) op. 8 (Bologna, 1709).

La terminologia

Nella sua fondamentale *Storia del concerto strumentale* il musicologo tedesco Arnold Schering divise nettamente la storia del concerto barocco in due capitoli: uno dedicato al *Concerto grosso*, l'altro al *Concerto solistico*. Questa distinzione fu criticata perché troppo schematica. Si è rilevato che nell'uno e nell'altro tipo di concerto è costantemente impiegata la formazione strumentale chiamata concerto grosso, e che non c'è una sostanziale differenza tra la funzione del concertino e quella del solista nei confronti del Tutti.

Si è anche osservato che la terminologia dell'epoca era spesso imprecisa (l'op. 8 di Torelli, intitolata *Concerti grossi*, contiene invece 6 concerti solistici per 2 violini e 6 concerti per un violino); che le cose sono complicate da varie considerazioni: il principio del contrasto era adottato anche in altre forme, a cominciare dalle *suites* per orchestra e dalle *ouvertures*.

Non sono poche, inoltre, le raccolte che, sotto il titolo generico di *Concerti*, raggruppano concerti grossi e concerti solistici, e concerti i cui tempi appartengono alle due diverse tipologie. Opere stampate di Giuseppe Matteo Alberti, del trentino Francesco Antonio Bonporti, di Evaristo Felice Dall'Abaco, di Giuseppe Brescianello e altri ne offrono svariati esempi. Insomma, la realtà delle composizioni è ben più ricca, varia e articolata delle schematizzazioni e tutta la musica "orchestrale" del tempo, quale ne fosse la destinazione, sacra o profana o teatrale, aveva adottato i procedimenti che informavano il concerto barocco.

Detto questo tratteremo, però separate, le linee generali di sviluppo del concerto grosso e del concerto solistico, sulla base di una più maturata distinzione, secondo la quale nel concerto grosso il concertino tende ad integrarsi nell'insieme, mentre nel concerto solistico il Solo si contrappone al Tutti in modi antagোনistici.

Il concerto grosso

La produzione di *concerti grossi* fu copiosa in Italia nel primo quarantennio del Settecento, dopo di che diminuì esaurendosi intorno alla metà del secolo.

La formazione del concertino venne a volte variata rispetto a quella corelliana (2 violini e violoncello), ma rimase circoscritta agli strumenti ad arco. Tra i compositori che rimasero fedeli o vicini alla concezione di Corelli sono da ricordare i suoi due maggiori allievi, Francesco Geminiani e Pietro Antonio Locatelli, che operarono all'estero (in Inghilterra il primo, in Olanda il secondo).

Importanti contributi alla definizione ulteriore del concerto grosso apportarono i compositori veneziani Tommaso Albinoni (op. 7 e 9) e Alessandro Marcello (*La cetra*); alcuni ne scrisse anche Vivaldi. Altri autori: Alessandro Scarlatti, Francesco Manfredini, Carlo Tessarini.

Tra gli stranieri il primo musicista che pubblicò in Germania una raccolta di concerti grossi fu il già ricordato Georg Muffat, nel 1707. Nello stesso anno a Roma Georg Friedrich Händel, colpito dalla novità dei concerti grossi di Corelli, ne adottava in una *ouverture* la struttura. Anni dopo apparvero in Inghilterra le sue raccolte di *Concerti grossi* op. 3 e op. 6, nei quali la sua inesausta fantasia convogliò e mescolò scritture diverse.

Sono catalogati tra i concerti grossi i famosi 6 *Concerti brandeburghesi* (1721) di Johann Sebastian Bach, il cui carattere saliente è il contrasto formale e timbrico tra i differenti strumenti (ad arco, a fiato e da tastiera) del concertino, tra loro e con il Tutti. Non c'è concertino nel terzo e nel sesto concerto. Ognuno dei 6 *Brandeburghesi* presenta problemi di struttura e musicali diversi; globalmente costituiscono il compendio, al più alto grado di elaborazione, delle esperienze sviluppate nell'ambito della forma del concerto grosso.

Lo stile del concerto grosso influenzò anche altri compositori tedeschi e altre forme, tra cui le *suites* orchestrali di Telemann, Fux e altri.

Il concerto solistico in Italia

Il primo compositore che scrisse *concerti solistici barocchi*, come già si è detto, pare che sia stato il veronese Giuseppe Torelli (1658-1709). Allievo di Perti a Bologna, poi violinista e violista nella cappella di S. Petronio, al servizio per quattro anni (1697-1701) del margravio del Brandeburgo, Torelli abbozzò in alcuni concerti della sua op. 6 i caratteri del concerto solistico, che precisò nella già ricordata op. 8 e in altri concerti conservati manoscritti nell'archivio di S. Petronio.

Questi caratteri determinano la struttura dei tempi veloci, e si definiscono nel rapporto tra il Tutti (che musicalmente si evidenzia nel ritornello) e gli episodi solistici. Il ritornello inizia e conclude gli Allegro e intercala i Solo ed è fatto della stessa materia musicale, a differenza dei Solo che cambiano ogni volta. Il primo ritornello e l'ultimo sono nella tonalità d'impianto; gli altri alla domi-

nante o in tonalità vicine. Le modulazioni avvengono nel corso dei passi solistici. Questo schema, adottato dai maestri italiani, fu perfezionato da Vivaldi che lo impiegò in centinaia di concerti.

All'inizio della sua storia il concerto solistico barocco era dunque già definito nella sua forma.

Era in 3 tempi: veloce-lento-veloce. Il contrasto/alternanza Tutti-Solo si aveva soltanto nel primo e nel terzo tempo; nel secondo tempo si imponeva da capo a fondo lo strumento solista, accompagnato di solito dal b.c., di rado dall'orchestra. Solista privilegiato era il violino, il che si spiega osservando che le risorse e possibilità tecniche di questo strumento erano state messe in luce durante il secolo precedente, mentre ciò non era ancora avvenuto per gli strumenti a fiato.

Il concerto solistico barocco ha poi finito per coincidere con la forma adottata da Vivaldi nelle circa 450 composizioni di questo tipo. La struttura vivaldiana aveva il pregio di mettere in evidenza un'articolata saldezza e di affermare con chiarezza il disegno tonale. Questa struttura si può così schematizzare:

Ritornello I	in tonica
Solo I	dalla tonica alla dominante
Ritornello II	in dominante
Solo II	dalla dominante al relativo minore
Ritornello III	nel tono relativo minore
Solo III	dal relativo minore alla tonica
Ritornello IV	in tonica

Questo schema è valido per i concerti nelle tonalità maggiori; in quelli nelle tonalità minori, in luogo della dominante il passaggio è al tono relativo maggiore, e in luogo del relativo minore il passaggio è alla dominante.

I ritornelli dei concerti vivaldiani hanno un profilo e una fisionomia fortemente rilevati, come è di poche musiche di altri autori di questo tempo. È improprio definirli temi; sono formati da più motivi che sono interconnessi fra loro in vari modi. Le sezioni solistiche sviluppano un impegno virtuosistico e assolvono alle funzioni modulanti. Di norma derivano da motivi formanti il ritornello, ma possono anche essere indipendenti. Il tempo lento centrale contrasta con l'energia e la vivacità dei tempi veloci. La cantabilità e il lirismo che gli sono peculiari sono affidati interamente allo strumento solista, ed emergono anche per la tenuità dell'accompagnamento, che viene assolto di solito dal b.c., qualche volta da leggeri interventi degli strumenti del Tutti o di alcuni di essi.

Vivaldi fu l'unico compositore di concerti solistici fra gli italiani che non abbia affidato le funzioni di solista unicamente al violino. In quasi un centinaio dei suoi concerti gli strumenti solisti sono il violoncello, la viola d'amore, gli strumenti a fiato (flauto, ottavino, oboe, fagotto, tromba) e a pizzico (mandolino).

Se si esclude Vivaldi, la produzione di concerti solistici da parte di maestri italiani non fu particolarmente abbondante, anzi. Dopo di lui le personalità di maggiore spicco furono Locatelli e Tartini. Pietro Antonio Locatelli è ricordato per *L'arte del violino*, titolo giustamente ambizioso da lui dato ai 12 concerti per violino op. 3 (Amsterdam, 1733) perché portano in appendice 24 *Capricci* che hanno la funzione di cadenze per i due Allegro di ciascun concerto. Essi sono la sintesi della tecnica violinistica di quel tempo e come tali costituirono un'opera didattica sulla quale lavorarono generazioni di violinisti.

Giuseppe Tartini espresse una posizione più avanzata rispetto ai suoi predecessori. I suoi concerti giovanili per violino avevano il taglio vivaldiano, ma verso il 1735 il suo stile evolvette in direzione di una maggiore espressività e grazia. A questi cambiamenti corrisposero delle modifiche nella forma, che tendeva allo schema della sinfonia preclassica, con la dialettica tonica-dominante che riguardava sia i Tutti sia il Solo.

Il concerto solistico in Europa

La grande diffusione che mancò in Italia, sua terra di nascita e di crescita, il concerto solistico la conobbe in Germania. L'alto numero di corti principesche e ducali, in molte delle quali era attiva un'orchestra, e la formazione in molte libere città di un *collegium musicum* formato di strumentisti dilettanti e basato sull'impegno amatoriale, furono un terreno estremamente propizio e favorevole alla diffusione del concerto. Torelli e soprattutto Vivaldi (i suoi concerti erano conosciuti ancor prima che l'editore Roger pubblicasse ad Amsterdam *L'estro armonico* op. 3) influenzarono direttamente i maestri sassoni (Johann Georg Pisendel, Johann David Heinichen, Christoph Graupner), quelli berlinesi (Johann Joachim Quantz, Johann Gottlieb e Carl Heinrich Graun), oltre ai due maggiori musicisti attivi in Germania, Johann Sebastian Bach e Georg Philipp Telemann.

Il numero assai alto di concerti prodotti in questo periodo (Johann Joachim Quantz da solo, al servizio di un principe melomane, appassionato suonatore di flauto, Federico II di Prussia, scrisse più di 300 concerti per flauto) si spiega con il crescente interesse nel pubblico per il virtuosismo, spesso anche il facile virtuosismo di effetto, a scapito dei pregi musicali. Lo schema del concerto vivaldiano, d'altronde, consentiva libertà di scelta e operative dei solisti, ornamentazioni estemporanee ed improvvisazioni.

Lo strumento solista privilegiato non era più il violino, essendoci penuria di validi solisti, ma gli strumenti a fiato, che abbondavano presso le corti tedesche, e poi anche il clavicembalo.

Georg Philipp Telemann, non amava molto scrivere concerti, ma era provvisto di una vena assai facile, e per questo ne scrisse *solo* 45, ma lo stile del concerto permeò l'intera sua opera. Coetaneo di Bach, nato a Magdeburgo nel 1681, morto ad Amburgo nel 1767, svolse la maggior parte della sua attività ad Amburgo coltivando tutti i generi musicali, dal teatro alla musica da chiesa luterana (circa 1400 cantate), oratori, Lieder e musica strumentale, specialmente da camera e orchestrale. Godeva ai suoi tempi di grande autorità e prestigio, e nel campo della composizione era ritenuto in Germania la massima autorità, più di J.S. Bach, che d'altronde era conosciuto poco e male. La sua musica strumentale si basava sulla scrittura contrappuntistica, la ricchezza formale della *suite* francese e la tecnica progredita del concerto italiano.

Johann Sebastian Bach deve molto al concerto solistico italiano (una forma estranea alla sua formazione familiare), che egli studiò a fondo prima di cimentarsi direttamente con esso. Il suo avvicinamento a questa forma importata avvenne per gradi. Quando era al servizio della corte di Weimar (1708), dietro consiglio di J.G. Walther, suo collega, trascrisse per organo solo o per clavicembalo solo 22 concerti solistici di compositori italiani o italianizzanti, 9 dei quali erano di Vivaldi.

Il punto più alto toccato dalla sua maestria lo mostra la trascrizione del *Concerto* in Si minore per 4 violini e archi di Vivaldi nel *Concerto* in La minore per 4 clavicembali ed archi. Bach fu il primo, o tra i primi, a scrivere concerti eleggendo il clavicembalo come strumento solista.

Non c'è molto da dire sulla fortuna del concerto solistico in Francia e in Inghilterra. Il successo personale riportato dal piemontese G.B. Somis, allievo di Corelli, al "Concert spirituel" di Parigi nel 1733 aprì le porte al concerto italiano in Francia e successivamente all'affermazione del suo allievo Jean-Marie Leclair (1697-1764). Le due raccolte di concerti di Leclair, op. 7 e op. 10, ricalcano il modello formale vivaldiano, ma hanno appreso molto da Locatelli e Tartini. Qui come nelle 48 sonate per violino e basso Leclair, che è ritenuto il fondatore della scuola strumentale francese, dosò la purezza classica di derivazione corelliana con la grazia melodica, raffinata nell'ornamentazione, derivata dai clavicembalisti contemporanei.

Tra gli altri non numerosi autori francesi va ricordato per i suoi numerosi concerti di flauto il prolifico Joseph Bodin de Boismortier.

I concerti solistici entrarono nella pratica strumentale inglese alquanto tardi, e come in altri versanti della musica anche qui Händel ebbe una funzione propulsiva, con i concerti per organo op. 4 e op. 7. Gli organi inglesi dell'epoca non erano ancora forniti di pedaliera, e anche per questo la scrittura solistica per l'organo non differiva molto da quella per il clavicembalo. Seguendo le inclinazioni del tempo, furono composti intorno alla metà del secolo numerosi concerti per organo o clavicembalo e archi. Uno degli autori più apprezzati fu Giuseppe Sammartini, oriundo milanese, fratello maggiore del più noto Giovan Battista.

LA SONATA PER VIOLINO

Non si può avere un completo panorama della musica barocca per il violino (e per gli strumenti ad arco in genere) se non si integra quanto già s'è detto sul concerto con una sia pur sommaria informazione sulle coeve sonate per lo stesso strumento. Concerti e sonate furono infatti le due forme coltivate dai violinisti-compositori, italiani soprattutto, che animavano questa epoca.

L'osservazione che si impone per prima è che su gran parte della produzione sonatistica tardobarocca aleggiò a lungo l'influsso delle sonate a solo di Corelli. L'op. 5 fu stampata e ristampata molte volte: di nessun'altra opera musicale si ebbe lungo il Settecento un numero così alto di edizioni.

E di integrazioni: dall'edizione inglese del Walsh con gli Adagio variati, come usava fare l'autore stesso, ad una libera riproposta di tutte le sonate, fatta da Veracini (*Dissertazione sopra l'opera Quinta del Corelli*, manoscritta) e alla rielaborazione per concerto grosso compiuta da Geminiani, per quasi

tutta la prima metà del secolo si moltiplicarono gli omaggi, espliciti e sottintesi, al grande fusignatese.

Il messaggio principale trasmesso dalle sonate a solo di Corelli ha nome cantabilità. Era la cantabilità più vicina a quella naturale, della voce umana, che si conoscesse e che nessun altro strumento aveva ancora saputo imitare. Della voce umana il suono del violino riprendeva la morbidezza, il calore, il brio, il muoversi con agio nel registro acuto: le qualità che più si ammiravano nei grandi virtuosi che cantavano nei teatri. La melodia vocale, com'era trattata dai grandi maestri del melodramma, fu il modello ideale, il punto di riferimento dei compositori di sonate; soprattutto nelle sonate essi potevano svolgere linee semplici e ornate, sostenute solo dal continuo, mentre riservavano agli Allegro dei concerti solistici l'esibizione dei virtuosismi e della bravura che lo stato ormai avanzato della tecnica violinistica consentiva.

Fu l'operosità degli allievi di Corelli e dei musicisti che avevano appreso le sue lezioni di stile a sostenere e propagandare la fama di Corelli all'estero; ma è anche vero l'inverso, cioè che il patrimonio di fama da lui acquistato si riverberò sui violinisti italiani e ne favorì l'insediamento in molte importanti città europee. A cominciare dall'Inghilterra che fu forse la nazione più corelliana (come era la più palladiana), dove soggiornarono più o meno a lungo Veracini, Castrucci, Geminiani, per non parlare dell'italiano "*ad honorem*" Händel. Francesco Maria Veracini operò alcuni anni anche in Germania (a Dresda), come Evaristo Felice Dall'Abaco (a Monaco). Ad Amsterdam trascorse gran parte della vita e morì Locatelli.

La distinzione tra sonata da chiesa e sonata da camera è ancora presente nelle sonate di Dall'Abaco, nell'op. 1 di Veracini, in alcune raccolte di Somis, ma poi scompare. Nei frontespizi della stampa appare di solito il semplice titolo: *Sonate per violino e basso*.

Le sonate sono in 3 o 4 tempi, alternamente lenti e veloci. La struttura prevalente è quella bipartita, con passaggio dalla tonalità della tonica alla tonalità della dominante (prima parte), dalla dominante alla tonica (seconda parte). La seconda parte riprende alla dominante il materiale tematico o i motivi annunciati in tonica all'inizio della sonata.

VIOLINISTI-COMPOSITORI

Gli allievi di Corelli

Tra le maggiori personalità sono da ricordare anzitutto quei violinisti che la tradizione afferma allievi diretti di Corelli: Somis, Geminiani, Locatelli.

Giovanni Battista Somis (Torino, 1686-1763), maestro di musica alla corte dei Savoia, formò molti strumentisti diventati poi celebri: i piemontesi Felice Giardini, attivo a Londra come violinista, impresario e operista, e Gaetano Pugnani, attivo alla corte dei Savoia e maestro di Viotti; i francesi Jean-Marie Leclair, Jean-Pierre Guignon (nato a Torino) e Louis G. Guillemain. Lasciò alcune raccolte a stampa di sonate a tre e sonate per violino e basso; ci rimangono inoltre alcuni dei moltissimi concerti per violino da lui composti.

Francesco Geminiani (Lucca, 1687-Dublino, 1762). A partire dal 1714 visse e lavorò sempre all'estero: prima a Londra, dal 1749 al 55 a Parigi, poi a Dublino dove morì. Spirito curioso, ricco di umori, compose sonate per violino e basso (op. 1, 4, 5) e concerti grossi (op. 2, 3, 6, 7). Un aspetto insolito della sua produzione è costituito da trascrizioni in forma di concerto grosso di alcune sonate da chiesa op. 3 e delle sonate op. 5 di Corelli, nonché di 6 delle proprie sonate op. 1. Quando era a Parigi scrisse la musica per un'azione coreografica, *La foresta incantata*, ispirata ad un episodio della *Gerusalemme liberata*.

Apprezzato insegnante, pubblicò anche alcuni scritti didattici, tra i quali suscitò largo interesse *The Art of playing on the Violin*, 1740 ca.

Pietro Antonio Locatelli (Bergamo, 1695-Amsterdam, 1764), dopo gli studi iniziò l'attività concertistica e fu acclamato virtuoso a Dresda, Berlino e Mantova. Dal 1729 si stabilì ad Amsterdam, dove rimase per il resto della vita, attivo come violinista, compositore, insegnante ed editore delle proprie opere. Compose sonate a tre e a solo per violino e per flauto, concerti e le *Introduzioni teatrali* op. 4.

I *Concerti grossi* op. 1 (1721) lo mostrano ancora legato al contrappunto imitativo e al modello corelliano, ma nelle opere successive gradualmente se ne scostò. I frutti più maturi della sua opera sono la già citata *Arte del violino* op. 3, 12 *Concerti a solo* e 24 cadenze (1733), il punto più avanzato del virtuosismo violinistico dei suoi tempi, e i *Concerti a 4* op. 7 (1741), che svelano la sua intuizione di nuovi orientamenti stilistici.

Antonio Vivaldi

La vita

Nacque a Venezia nel 1678, figlio di un violinista della cappella di S. Marco. Alla formazione musicale, iniziata con il padre e forse seguita dal Legrenzi, che era maestro di cappella della basilica marciana, affiancò la formazione al sacerdozio. Nel 1703 fu ordinato sacerdote, ma appena un anno dopo dovette rinunciare a dir messa per ragioni di salute: pare che soffrisse d'asma.

Nello stesso anno 1704 veniva nominato maestro di violino delle ragazze ospitate all'Ospedale della Pietà. Qui rimase praticamente per tutta la vita, fino al 1740, anche come direttore del coro e "maestro dei concerti", e furono anni di prestigio e di splendore per la Pietà, soprattutto per merito delle composizioni sacre e strumentali che Vivaldi scriveva per le giovani allieve. Esse le eseguivano in coro e con l'orchestra, durante i concerti che si tenevano nella chiesa della Pietà nei giorni festivi e richiamavano numeroso pubblico.

Nel 1713 fu rappresentato a Vicenza il suo primo dramma in musica, *Ottone in villa*, e da quel momento il teatro diventò per Vivaldi un impegno gratificante, reso più impegnativo dal fatto che spesso assumeva anche le funzioni di impresario. Per meglio sviluppare l'attività di operista, interruppe due volte (1718-22; 1725-35) il rapporto con la Pietà.

A differenza della maggior parte dei musicisti italiani del tempo, Vivaldi rimase tutta la vita in Italia. Quando si recò ad Amsterdam, invitato d'onore per le feste centenarie di quel teatro (1737), poté misurare di persona quanto grande fosse la fama che gli aveva acquistato la sua opera strumentale. Il soggiorno ad Amsterdam fu il solo che fece all'estero, ad eccezione del misterioso viaggio

che lo portò a Vienna 4 anni dopo: vi trovò oscura morte e fu seppellito nel cimitero dei poveri.

L'opera

Il più recente catalogo delle opere di Vivaldi è il Verzeichnis der Werke A. Vivaldis di Peter Ryom (Lipsia, II ediz. 1979). Precedente è il Catalogo numerico-tematico della produzione strumentale compilato da Antonio Fanna (Milano, 1968).

L'opera strumentale completa di Vivaldi fu pubblicata a partire dal 1947 da Ricordi, sotto la direzione di G.F. Malipiero. Ad essa è seguita, da alcuni anni, ancora presso Ricordi, l'edizione critica delle musiche strumentali e sacre inedite.

Vivaldi compose 46 opere teatrali: molte di esse furono rappresentate la prima volta a Venezia al teatro S. Moisè. Alcune sono state riprese recentemente: *Il Giustino, Farnace, Orlando, La fida ninfa*.

Musica sacra: 45 composizioni per soli, coro e orchestra, o per coro e orch., o per soli e orch., soprattutto le messe e i salmi, che Vivaldi scrisse per le funzioni religiose che si svolgevano alla Pietà e in altre chiese veneziane. Tra le più note un *Gloria*, un *Credo*, un *Beatus vir*, uno *Stabat Mater*, un *Magnificat*. Un oratorio su testo latino, *Juditha triumphans*, fu scritto per le ragazze della Pietà e ivi eseguito nel 1716.

La musica strumentale di Vivaldi è la parte della sua produzione che gli acquistò la fama presso i contemporanei e quella per la quale è soprattutto ricordato. Ci rimangono 75 sonate a tre o a solo, 23 sinfonie e circa 450 concerti. Solo una parte di questi lavori fu stampata mentre era in vita: circa 40 sonate e 100 concerti, questi ultimi pubblicati da Roger e Le Cène ad Amsterdam; opere che avevano come strumento solista il violino, perché erano quelle richieste dal mercato editoriale, soprattutto all'estero. Fra le principali raccolte si citano:

L'estro armonico, 12 concerti op. 3 per 1, 2, 4 violini, archi e b.c., 1712;

La stravaganza, 12 concerti op. 4 per violino, archi e b.c., 1712-13;

Il cimento dell'armonia e dell'invenzione, 12 concerti op. 8 per violino, archi e b.c., 1725. I primi 4 concerti di questa raccolta sono universalmente conosciuti con i nomi de *Le quattro stagioni*;

La cetra, 12 concerti op. 9 per violino, archi e b.c., 1728;

6 concerti op. 10 per flauto, archi e b.c., 1729-30.

Ci è giunta manoscritta (conservata nella Biblioteca Nazionale di Torino) la restante parte delle musiche strumentali: oltre a concerti per archi e per violino, i concerti per viola d'amore, violoncello, flauto, oboe, fagotto, tromba, mandolino; i concerti nei quali suonano come solisti diversi strumenti.

Come si è già scritto in un precedente paragrafo di questo capitolo, nei suoi concerti Vivaldi adottò costantemente le stesse forme per ciascuno dei tre tempi: l'Allegro iniziale è articolato in 4 ritornelli, eseguiti dall'intero gruppo strumentale, che incorniciano 3 Soli; nell'Adagio, in una tonalità vicina, il solista è accompagnato con discrezione dal b.c. o da pochi strumenti; l'Allegro conclusivo, nella tonalità d'impianto, è più breve e più mosso del primo tempo.

Ci fu chi, osservando questa costante ripetitività, affermò paradossalmente che Vivaldi scrisse non 450 concerti, ma 450 volte lo stesso concerto. È una battuta, e si incarica l'ascolto di smentirla. Se risulta prevedibile, e certamente lo è, la scansione delle varie frasi, soprattutto negli Allegro, è raro che si rivelino stanchezze e ripetitività; la vivacità dell'invenzione e il suo rapido rinnovarsi conservano freschezza ad ogni concerto.

La personalità

Vivaldi fu, insieme ad Händel, il compositore strumentale della prima metà del Settecento che i contemporanei di tutta Europa apprezzarono e ammirarono di più. All'interno dei singoli Paesi vivevano ed operavano artisti di livello uguale e anche superiore (si ricordino Bach in Germania e Rameau in Francia), ma la loro fama non sorpassò le frontiere, come avvenne invece a Vivaldi (e ad Händel). L'accoglienza festosa tributatagli ad Amsterdam quando era quasi al termine della carriera consacrò i suoi meriti e la sua fama.

Questa fama non gli derivava dalle opere teatrali né dalle composizioni sacre, ma esclusivamente dai concerti – i concerti che Bach aveva attentamente studiato, che i maestri tedeschi e nostrani avevano imitato, che avevano affascinato anche i francesi, poco amanti in genere dei concerti italiani, ma colpiti dal semplice realismo descrittivo delle *Stagioni* e di alcuni concerti a programma, che rispondevano ad una loro inclinazione nazionale.

Le ragioni del successo di Vivaldi si trovano nella qualità della sua musica. A differenza delle opere strumentali dei maestri suoi contemporanei, i suoi concerti non sono mai generici, non somigliano a nessun concerto di altri: sono proprio di Vivaldi. C'è un segno inconfondibile che li distingue ed è il linguaggio personale. Gli elementi connotativi di questo linguaggio sono soprattutto le idee musicali, i motivi tematici: freschi, incisivi, accattivanti, stringati, e inseriti in strutture formali ben rilevate. Gli Allegro sono balzanti, assecondati da ritmi stimolanti, e contrastano con la distesa serenità degli Adagio, in cui le melodie prendono snodi ampi e sconosciuti prima di lui.

Si avverte, tra solista e orchestra, una marcata tensione, e questo antagonismo – vivo nel primo Allegro, placato nell'Adagio, risorgente nell'ultimo Allegro – conferisce al concerto vivaldiano una forza drammatica sconosciuta alla forma del concerto. Oltre alla gioia del suono, alla chiarezza del periodare, grande merito di Vivaldi fu il senso prezioso del "tempo psicologico", che gli risparmiò le cadute di tensione, le lungaggini, gli indugi: qualità rare e non ultima ragione della sua rinnovata fortuna, oggi.

Giuseppe Tartini

Nato a Pirano d'Istria nel 1692, studiò all'Università di Padova e vi condusse vita scioperata. Avendo contratto matrimonio senza l'approvazione dei parenti della sposa, dovette lasciare Padova e si rifugiò ad Assisi. Qui per tre anni si consacrò allo studio del violino ed ebbe lezioni di composizione dal maestro della basilica, il boemo Czernohorski. Cessate le persecuzioni personali, nel 1716 si stabilì a Venezia ma, avendo ascoltato Veracini, si indusse a ritirarsi nuovamente a studiare, stavolta nelle Marche. Morì nel 1770 a Padova.

Nel 1721 ottenne il posto di "*primo violino e capo di concerto*" nell'orchestra della basilica di S. Antonio a Padova, posto che tenne fino al 1770, anno della morte. Se ne allontanò per una permanenza a Praga (1723-26) e brevi soggiorni in città italiane. L'influsso esercitato da Tartini sullo sviluppo della tecnica violinistica è dovuto all'insegnamento da lui attivamente praticato a Padova, in quella che fu chiamata "La scuola delle Nazioni", di cui beneficiarono giovani di ogni parte d'Europa.

Tartini compose quasi esclusivamente per violino. Ci rimangono di lui, in prevalenza conservati manoscritti negli archivi della basilica di Padova, 50 sonate a 3, 187 sonate per violino e basso, circa 125 concerti, solo in parte stampati.

Tartini si interessò molto dei problemi di tecnica violinistica (allungò l'arco per ottenere suoni più dolci) e di acustica. Aveva scoperto nel 1714 il "terzo suono" che da lui prese nome, e lo spiegò 40 anni dopo nel *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia*.

Influenzato agli inizi da Corelli, Tartini se ne allontanò presto, e ricercò strutture tematiche diverse e personali, soprattutto nel primo tempo, e un approfondimento espressivo dell'Adagio centrale.

I suoi concerti rappresentano il punto più avanzato di evoluzione verso la metà del secolo. Benché segua l'alternanza Solo-Tutti nei modi consueti, si avvertono i primi passi in direzione della forma classica della sonata.

LA MUSICA PER STRUMENTI A TASTIERA

Suites e sonate

I massimi maestri della musica strumentale barocca, cioè Antonio Vivaldi, Johann Sebastian Bach, François Couperin e Domenico Scarlatti, furono attivi in questo periodo. Bach, Couperin e Scarlatti scrissero per strumenti a tastiera le loro opere strumentali più apprezzate. Bach e Couperin godettero i vantaggi di un vasto retroterra, di collaudate esperienze, giacché tra le composizioni della seconda metà del Seicento e quelle della prima metà del Settecento si ebbe la continuità stilistica e formale.

Aumentò, in Europa, la produzione di musiche per clavicembalo e diminuì quella di musiche organistiche, destinate quasi a scomparire nella successiva età classica.

Il declino dell'organo si spiega con motivazioni di ordine liturgico, che nella Germania settentrionale e centrale protestanti erano differenti da quelle dei paesi cattolici (Italia, Austria, Germania meridionale, Francia).

Nelle libere città anseatiche e nei principati del nord e del centro della Germania la stabilità socio-religiosa conservatrice dei valori favoriva il mantenimento e lo sviluppo del corale organistico nelle cerimonie del culto. Gli organi delle chiese importanti, di grandi dimensioni e forniti di una pedaliera adeguata, favorivano anche esibizioni di tipo concertistico.

Al contrario, gli organi delle chiese cattoliche erano di modeste dimensioni e spesso privi di pedaliera. Lo spazio per la musica organistica si andava progressivamente riducendo, dato che la musica sacra era ormai di preferenza vocale, e si eseguivano parti di messe, salmi o mottetti per soli o per coro; bastava un organo positivo per realizzare il b.c. Oppure erano gli archi delle sonate a tre e dei concerti che riempivano gli spazi lasciati vuoti durante le parti obbligate delle messe.

Nella stampa delle composizioni per strumento a tastiera in Italia si conservò la consuetudine di Frescobaldi e di Pasquini, di unire nello stesso volume musiche destinate al cembalo ad altre per organo; invece in Francia – come già si è detto – le edizioni di *Pièces de clavecin* erano distinte da quelle di *Pièces d'orgue*.

Distinte erano anche in Germania, ma qui l'uso bivalente del termine *Clavier*, valido sia per il clavicembalo sia per l'organo, poteva celare la duplice destinazione: naturalmente per quelle forme che potevano suonarsi sia sull'uno sia sull'altro strumento.

Rispetto al passato e nei confronti dell'organo la produzione di musiche per clavicembalo fu abbondante, oltre che in Italia e in Francia, in Inghilterra, in Spagna e soprattutto in Germania. Qui il nascente e poi crescente interesse dei dilettanti per lo strumento a corde pizzicate favorì la composizione di facili e gradevoli raccolte.

Predominavano ovunque la *suite* e le forme affini, ma la *sonata*, che era coltivata soprattutto dai maestri italiani, a metà del secolo XVIII, diventò la forma prevalente. La struttura più comune a tutta la produzione per tastiera del tardo barocco era binaria ritornellata, con movimento di andata e ritorno tonica/dominante – dominante/tonica. Una forma nuova, apprezzata soprattutto dai clavicembalisti francesi, ma non solo da loro, fu il *rondeau*, in cinque sezioni, secondo lo schema ABACA.

I COMPOSITORI PER CLAVICEMBALO E PER ORGANO

In Italia

Nelle opere stampate e in quelle manoscritte dei maestri italiani prevale l'impiego del termine *sonata*, che non sempre coincide con la forma di sonata bipartita.

Tra le raccolte contenenti musiche per entrambi gli strumenti da tasto sono da ricordare:

le *Sonate d'intavolatura per organo e cimbalo* (1716) di Domenico Zipoli (versetti per l'organo; *suites* e partite), le *Sonate per cembalo con alcuni Saggi ed altri contrappunti per grandi organi* (1727) di Azzolino Bernardino Della Ciaja, e le 2 raccolte di *Sonate d'intavolatura per l'organo e il cembalo* (1742 e 1747) di padre Giambattista Martini.

Scrissero per il solo cembalo:

Benedetto Marcello (*Sonate* composte tra il 1710 e il 1720 e pubblicate dopo la sua morte); Francesco Durante (*Sonate divise in Studi e Divertimenti* e altre composizioni manoscritte); Giovanni Benedetto Platti (18 sonate per cembalo solo, 1745 ca.); il veneziano Domenico Alberti, al quale è attribuita l'invenzione di una formula di accompagnamento chiamata *basso albertino*:



Per organo: la raccolta di *Pensieri* del fiorentino Giovanni Maria Casini.

Il più grande clavicembalista italiano e uno dei più originali maestri della tastiera fu Domenico Scarlatti.

Domenico Scarlatti

La vita

Figlio di Alessandro, nacque a Napoli nel 1685 (lo stesso anno di Bach e di Händel); studiò prima con il padre e poi con Francesco Gasparini a Venezia. A Roma ebbe luogo una gara di esecuzione al clavicembalo e all'organo con Händel. Avviato alla vita professionale, seguì la *routine* consueta dei maestri italiani del tempo: fu maestro in S. Pietro (1715) e compose opere teatrali, cantate, musica sacra.

La sua vita cambiò radicalmente dal 1720, quando si trasferì a Lisbona per coprire presso la corte del Portogallo il posto di maestro di cappella, cui seguì l'incarico di insegnante delle principesse. Una di esse, l'Infante Maria Barbara, era assai dotata per il clavicembalo, e quando andò sposa al principe ereditario di Spagna, il futuro Ferdinando VI (1729), condusse con sé a Madrid il suo maestro.

La decisione della principessa lusitana ebbe felici e durevoli conseguenze perché il vasto *corpus* di sonate che Scarlatti compose negli anni seguenti, durante la sua mai interrotta presenza alla corte di Spagna, fu il frutto eccezionale del rapporto tra il maestro e l'allieva.

Morì a Madrid nel 1757.

L'opera

La classificazione delle sonate di Scarlatti fu compiuta prima da Alessandro Longo nell'edizione integrale da lui operata (sigla: L. seguita dal numero progressivo), poi da Ralph Kirkpatrick nella sua monografia, Princeton, 1953 (sigla: K. seguita dal numero progressivo).

La prima edizione integrale, in 10 volumi più uno di supplemento, delle sonate di Domenico Scarlatti, fu curata da Alessandro Longo (Milano, Ricordi, 1906-10).

Più recente quella curata da Kenneth Gilbert (Parigi, 1971-78).

L'opera maggiore di Domenico Scarlatti, alla quale egli deve la sua postuma fama, è costituita dalle circa 550 sonate per clavicembalo in un tempo.

La maggior parte di queste sonate ci è stata tramandata in due gruppi di 15 accurati volumi manoscritti ciascuno, che erano stati preparati ad uso della corte madrilena. Essi sono conservati ora nelle biblioteche Marciana di Venezia e Palatina di Parma, e lo studio che ne venne fatto dalla fine dell'Ottocento (da Hans von Bülow e da Alessandro Longo) contribuì in modo determinante a far conoscere la grandezza di Scarlatti. Il quale, per aver pubblicato, vivente, solo una raccolta di 30 sonate (gli *Essercizi per gravicembalo*, 1738), apprezzata e nota solo in Inghilterra, e per essere vissuto in un angolo appartato d'Europa, estraneo alla circolazione di uomini e di opere che avveniva nelle altre regioni occidentali del continente, era, per così dire, uscito dalla storia e sconosciuto alla cultura del suo tempo e del secolo successivo.

Assai inferiore è il livello, peraltro di più che decorosa professionalità, delle altre composizioni (sacre, vocali da camera, un'opera) rimaste, che risalgono al suo periodo italiano.

Ad eccezione di poche fughe e di alcuni *rondeaux*, le sonate di Domenico Scarlatti sono svolte secondo lo schema binario: la prima sezione chiude alla dominante o alla relativa tonalità maggiore, la seconda sezione ritorna alla tonica.

Questa struttura, la più comune al suo tempo, sembra trasfigurarsi e rinnovarsi nelle mani di Scarlatti soprattutto per i materiali tematici impiegati e per la mobilità armonica interna. Nella prima sezione sono allineate le idee, i motivi, brevi e ben caratterizzati, diversi per importanza e funzione. Si parte in tonica e si arriva alla dominante, e il percorso per lo più non conosce digressioni armoniche.

Nella seconda sezione, per ritornare dalla dominante alla tonica, si mette in moto un vivace giro di modulazioni, anche ai toni lontani. All'inizio si possono trovare idee nuove, o quelle della prima sezione, ma più o meno trasformate. La coda riprende, alla tonica, la parte conclusiva della prima sezione, che però era in dominante. La scrittura è a 2 voci, che ora si inturgidiscono in accordi ora si attenuano in un solo filo che scorre avanti e indietro per la tastiera.

Nessuno fra i suoi contemporanei si avvicinò alla varietà di scrittura per clavicembalo ricca di estro esibita da Scarlatti: note rapidamente ribattute, andamenti a terze e a seste, ampi salti, arpeggi che si estendono per tre ottave, incroci delle mani, effetti di eco, sfoggio di velocità. E una vivacità ritmica che sostiene l'incessante fluire dell'invenzione.

È arduo, per non dire impossibile, stabilire la cronologia delle sonate scarlattiane, perché poche nei manoscritti madrileni sono quelle che portano la data di composizione. Si ritiene che la maggior parte di esse siano state composte nel periodo 1735-1750.

La personalità

Dal suo arrivo nella penisola iberica per il resto della sua vita, Domenico Scarlatti si mantenne estraneo agli scambi di esperienze che si venivano accumulando tra i musicisti tedeschi, italiani, francesi e inglesi, e questo ci fa comprendere perché il suo personalissimo idioma clavicembalistico non abbia avuto dei modelli e perché egli non abbia avuto degli epigoni.

Le sonate di Scarlatti fiorirono su un altro terreno, alimentate dai succhi di esperienze diverse da quelle dei sonatisti contemporanei. Tra le esperienze che formarono il suo stile inconfondibile sono da citare anzitutto gli influssi della musica spagnola, soprattutto popolare: ritmi di danze, scale, modi d'esecuzione di origine chitarristica. È evidente che alcune sonorità e determinati stilemi sono stati da lui trasferiti dalla chitarra al clavicembalo. A questo si aggiungono le derivazioni dai ritmi e dai modi di svolgere le melodie tipicamente italiani.

Reminiscenze e invenzione originale si fondono in un linguaggio clavicembalistico fortemente unitario, caratterizzato da una giocosa leggerezza, una vivace eleganza, una fantasiosa varietà, una gagliarda inventiva ritmica. D. J. Grout ha osservato, con ragione, che *“la musica di Scarlatti è espressivamente peculiare al clavicembalo, così come quella di Chopin e di Debussy lo sono al pianoforte”*.

In Germania

Il numero di musiche per il clavicembalo stampate in Germania fu molto alto. Molte di esse, facili e gradevoli, erano destinate all'intrattenimento e rispondevano all'esigenza di un mercato editoriale che richiedeva sempre nuove raccolte di *suites* e altro da offrire alle giovani schiere dei dilettanti. Tra i musicisti che coltivarono questo genere sono da citare Christoph Graupner, autore di 4 *Partite sulle 4 stagioni*, e G.Ph. Telemann, autore di opere di alto livello, che scrisse tra l'altro 6 *Fugues légères*.

I più significativi autori di *suites* per clavicembalo furono Johann Mattheson, più noto come teorico e musicografo, e Gottlieb Muffat, figlio di Georg Muffat, autore degli apprezzati *Componimenti musicali per cembalo* (1746).

Importante fu la schiera degli organisti attivi nella Germania protestante.

Si citano Georg Böhm, organista a Lüneburg, F.W. Zachow, organista ad Halle, e Johann Gottfried Walther, coetaneo di Bach e suo collega negli anni giovanili a Weimar.

Del più grande di tutti i clavicembalisti e organisti tedeschi, J.S. Bach, e di G.F. Händel, vissuto in Inghilterra, si tratta nel capitolo che segue.

In Francia

I principali autori di libri di *Pièces de clavecin* furono Louis-Nicolas Clérambault, Louis-Claude Daquin, del quale molte antologie riportano lo spiritoso *Le coucou* (il cucù), e Jean-François d'Andrieu (Dandrieu), autore di piacevoli *divertissements* sulla guerra, sulla caccia e sulla festa del villaggio.

Clérambault, Daquin e d'Andrieu pubblicarono anche dei *Livres d'orgue*. Daquin è noto soprattutto per il *Nouveau livre de Noël*s (1740 ca.), variazioni su melodie popolari natalizie (che in Francia si chiamano *noëls*). Ad essi si aggiunge Louis Marchand.

Le due personalità più importanti furono F. Couperin e J.-Ph. Rameau.

François Couperin

Nato a Parigi nel 1668 e morto ivi nel 1733, fu chiamato anche Couperin il Grande. Nipote di Louis Couperin, fu il membro più illustre di una dinastia di musicisti, soprattutto organisti, che tra l'altro sedettero come titolari, dal 1650 al 1850, all'organo parigino di St. Gervais.

Anche François le Grand, a 17 anni, fu organista di St. Gervais. Fu poi anche organista della cappella reale, musicista della camera del re a Versailles, insegnante di clavicembalo delle principesse di sangue reale.

Queste incombenze lo misero a contatto con le più autorevoli personalità delle corti di Luigi XIV e Luigi XV, ma egli non aspirò mai a quelle attività artistiche più prestigiose e gratificanti che erano l'opera e il balletto. La sua attività creativa si esplicò nelle composizioni per clavicembalo, da camera e nel genere sacro.

Per il clavicembalo Couperin seguì con grande cura le stampe e le ristampe dei suoi 4 libri di *Pièces de clavecin* (Parigi, 1713, 1717, 1722, 1730) che contengono complessivamente 254 composizioni raggruppate in 27 *ordres*.

Ordre è un vocabolo coniato da Couperin e in italiano si traduce con ordine, disposizione. Non è una *suite*, anche se comprende allemande, correnti e sarabande, soprattutto come primi brani, e altre danze. Ogni *ordre* comprende un differente numero di brani, che varia da 4 a 23, e ogni brano porta un titolo. La forma è di solito binaria, ma può essere anche quella del *rondeau*; la scrittura è a 2 o a 3 voci.

La scrittura clavicembalistica di Couperin è varia, talora densa, sempre raffinata. L'ornamentazione è fitta: nessuno impiegò come lui un così alto numero di abbellimenti. Egli teneva molto che gli esecutori rispettassero a puntino le sue indicazioni sugli *agréments* (abbellimenti), di cui aveva fatto stampare l'ampio elenco con le relative risoluzioni in un importante lavoro didattico, *L'art de toucher le clavecin* (1717) e si lamentò ripetutamente contro coloro che non seguivano le sue prescrizioni.

L'attribuzione di un titolo ad ogni brano degli *ordres* continua e approfondisce una tradizione instaurata da Chambonnières, e svela l'inclinazione dell'autore a trasformare ognuno di essi in un quadretto nel quale disegnare, con discrezione e leggerezza, persone o caratteri o atteggiamenti/sentimenti, o aspetti del mondo naturale:

persone come *La Princesse Marie* (Marie Leszczyńska, moglie di Luigi XV) o *La Marinéte* (la figlia del compositore J.B. Marin); caratteri come *La Ténébreuse*, *La Triomphante*, *La Visionaire*, *La Lugubre*, *La Séduisante*; atteggiamenti come *La Pudeur*, *La Coquetterie*, *La Frénesie*; aspetti della natura come *Le Rossignol-en-Amour*, *L'Anguille*, *Le Gazouillement*; oltre al grande quadro a 5 scomparti, *Les Fastes de la grande et ancienne Mxxnstrxndxss* (che sta per *Ménestrandise*), satira pungente contro l'antica corporazione dei *ménestrels*, favoriti da un antico e ormai assurdo privilegio reale.

Nella prefazione del primo libro Couperin spiegò il perché di questi titoli:

“Mentre componevo questi brani ho sempre avuto davanti agli occhi degli oggetti: me li hanno forniti occasioni diverse. Così, i Titoli corrispondono alle idee che ho avuto: mi si dispensi dallo spiegarli... I brani che portano questi

titoli sono una specie di ritratti, che qualche volta sotto le mie dita sono parsi assai somiglianti...”.

Musiche da camera. Sono tutte scritte a tre parti con b.c., in una scrittura simile a quella delle sonate a tre italiane: 4 *Concerts Royaux*, 1722; 10 *Nouveaux concerts ou Les Goûts réunis*, 1724; *Le Parnasse ou L'Apothéose de Corelli*, 1724; *Le Parnasse ou L'Apothéose de Lully*, 1725; *Les Nations*, sonate e suites “en trio” (*La Française*, *L'Espagnole*, *L'Impériale*, *La Piémontoise*), 1726, che riprendono giovanili sonate a tre.

Musica sacra. Le due *Messes d'orgue* (1690) per uso, la prima delle parrocchie, la seconda dei conventi; 3 *Leçons de ténèbres* a una e 2 voci, 1714 ca. (sulle *Lamentazioni di Geremia*, per la Settimana Santa).

Nella polemica tra la musica italiana e la musica francese che divide la cultura parigina durante i primi decenni del secolo XVIII Couperin prese una posizione, noi diremmo, di compromesso; affidò la manifestazione del proprio pensiero alla musica, e sostenne l'opportunità della “*reunion des goûts*”, che è come dire la sintesi dei due stili. Profondamente francese, nelle sue composizioni Couperin esprime eleganza e magniloquenza, svelò il senso della danza immanente in molte composizioni, diede risalto alla melodia abbondantemente ornata e ad un'armonia ricca; ma non celò la predilezione per caratteri tipici della musica italiana di matrice corelliana: la costante aspirazione alla simmetria e il disinvolto uso del contrappunto, senza mai contraddire il primato melodico.

Amante delle forme brevi, di complessi formati da pochi strumenti, Couperin è uno dei musicisti più rappresentativi dello spirito francese. Debussy e Ravel, tra altri, apprezzavano nelle sue composizioni il disegno netto ma morbido, la libertà formale, la varietà degli stimoli.

Jean-Philippe Rameau

Di Rameau autore di *tragédies-lyriques* si è trattato nel capitolo XIX. Modesta, al confronto, la sua produzione per clavicembalo, che è contenuta in 3 non ampi libri di *Pièces de clavecin* pubblicati rispettivamente negli anni 1706, 1724, 1728, prima cioè che incominciasse a occuparsi dell'opera e una raccolta di *Pièces de clavecin en concert* con violino o flauto e viola da gamba, 1741. La terza raccolta per clavicembalo, che è la più interessante, comprende due ampie *suites* in due diverse tonalità, con brani di danza e brani liberi secondo l'esempio di Couperin.

La scrittura clavicembalistica di Rameau è rivolta in parte verso il passato, in parte verso il futuro. In molti brani è ancora adottato lo stile lineare e serrato del secolo precedente, e si incontrano reminiscenze della scrittura per liuto (per esempio, nel notissimo *Le rappel des oiseaux*).

Il libro terzo delle *Pièces de clavecin* rivela le qualità di fondo della sua personalità: la tendenza ad ampliare lo spazio sonoro, esprimendosi in termini di architettura, e la forte natura di armonista.

Bach e Händel, sintesi dell'età barocca

JOHANN SEBASTIAN BACH

La famiglia Bach

I Bach furono la famiglia di musicisti più numerosa e celebre di tutta la storia della musica. Dal capostipite Veit (sec. XVI) a Wilhelm Friedrich Ernst, morto nel 1845, furono più di cento i Bach organisti, compositori e maestri di cappella attivi nell'intera Germania, ma soprattutto in Turingia, regione d'origine della famiglia, e in Sassonia.

I Bach che segnarono una profonda impronta nella storia della musica furono Johann Sebastian e tre dei suoi figli: Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel e Johann Christian.

La vita

Johann Sebastian Bach trascorse la vita ed esercitò la sua professione all'interno di una zona ristretta della Germania centrale: la Turingia, la Sassonia e regioni limitrofe. Fu un'esistenza condotta in tutta semplicità e modestia, lontano dai grandi centri europei della musica, al servizio di comunità luterane e di piccole corti. Entro questi limiti, dai primi impieghi in piccoli centri quali Arnstadt e Mühlhausen al prestigioso incarico a Lipsia, la sua attività si sviluppò in progressiva crescita.

Nacque nel 1685 (lo stesso anno di Händel e di Domenico Scarlatti) ad Eisenach, ultimo degli 8 figli di Johann Ambrosius, musicista municipale di quella cittadina. Rimasto orfano, fu accolto (1695) nella casa del fratello maggiore Johann Christoph, organista ad Ohrdruf, il quale si assunse la cura della sua prima formazione musicale.

A 15 anni si stabilì a Lüneburg, al nord, entrando nel coro della chiesa di S. Michele. Conobbe e apprezzò Georg Böhm, allora il più autorevole organista della città, ed effettuò frequenti viaggi nella non lontana Amburgo per ascoltare un altro illustre organista, Jan Adams Reinken.

Nel 1703 ottenne il primo impiego come violinista a Weimar presso il duca Johann Ernst di Sassonia, ma pochi mesi dopo passò nella vicina città di Arnstadt come organista della Chiesa Nuova.

Desiderando ascoltare il grande organista Buxtehude, ottenne nel 1705 un congedo di 4 settimane per recarsi a Lubecca, ma poiché la sua assenza si prolungò fino a 4 mesi, al ritorno subì aspre rampogne da parte del concistoro cittadino.

Nel 1707 lasciò Arnstadt per occupare il posto di organista nella chiesa di S. Biagio a Mühlhausen. Qui sposò una cugina, Maria Barbara, figlia del defunto organista di Gehren e futura madre di 7 dei suoi figli, tra i quali Wilhelm Friedemann e Carl Philipp Emanuel.

Agli anni di Arnstadt e di Mühlhausen risalgono molte opere per organo, alcune cantate e musiche cembalistiche.

Il desiderio di migliorare la sua condizione l'anno successivo lo indusse a ritornare a Weimar e impiegarsi come organista di corte e musicista di camera al servizio del duca di Sassonia; a tali incarichi nel 1714 aggiunse quello di Konzertmeister. Questi (1708-17) furono anni di serena e intensa maturazione. Scrisse moltissimo per organo, molto per clavicembalo, cantate sacre, trascrizioni di concerti strumentali e l'*Orgelbüchlein*.

Per motivi non chiari, nel 1717 si dimise dagli incarichi a Weimar per occupare a Cöthen il posto di maestro di cappella alla corte del giovane principe Leopold di Anhalt.

Nel 1720 morì Maria Barbara. Per dare una madre ai suoi figli, Bach sposò l'anno seguente Anna Magdalena Wilcke, che faceva parte della cappella di corte come cantante. Dalle loro nozze nacquero 13 figli, tra cui Johann Christian.

La corte di Cöthen essendo calvinista, dava scarso spazio alla musica sacra. Ciò spiega perché la produzione di Bach tra il 1717 e il 1723 si fosse sviluppata soprattutto nell'ambito strumentale: clavicembalo, da camera e per orchestra.

La morte di Kuhnau nel 1722 aveva lasciato libero il posto di *Cantor* a Lipsia, uno dei più ambiti della musica sacra luterana, legato alla scuola di S. Tommaso e alla direzione della musica nelle 5 chiese della città, soprattutto quelle di S. Tommaso e di S. Nicola.

La necessità di far frequentare l'Università ai figli fu probabilmente una delle principali ragioni che indussero Bach a chiedere e poi accettare il posto di *Cantor* e di *Director musices* a Lipsia, città nella quale abitò fino al termine della vita e compose i maggiori capolavori.

Le incombenze di Bach a Lipsia erano di più ordini: doveva insegnare la musica e il latino nella scuola di S. Tommaso, comporre cantate sacre per il servizio divino, organizzare le esecuzioni dei cori e dell'orchestra nelle chiese della città, provvedere alla musica per le cerimonie ufficiali dell'Università e del Consiglio. Dal 1729 assunse anche la direzione del *Collegium musicum* che era stato fondato da Telemann. Per i doveri del suo ufficio Bach rispondeva al Consiglio comunale (Lipsia era una città libera) e al Concistoro.

I suoi rapporti con i superiori furono spesso difficili, anche per le divergenze sul modo di intendere e praticare la musica sacra. Furono però anni operosi, durante i quali videro la luce la maggior parte delle cantate sacre, le Passioni, musiche per organo ma anche musiche strumentali e opere didattiche.

Bach lasciò raramente Lipsia, salvo che per collaudi di nuovi organi, per i quali era spesso sollecitato. Tra i viaggi fuori regione si ricorda quello compiuto a Potsdam presso Berlino nel 1747, invitato da Federico II di Prussia alla cui corte svolgeva le mansioni di clavicembalista il figlio Carl Philipp Emanuel. In questa occasione egli improvvisò su un tema propostogli dal re; da quelle improvvisazioni derivò poi l'*Offerta musicale*.

Dal 1749 la salute di Bach andò declinando; l'operazione per una cataratta non diede buon esito ed egli rimase cieco. Nel seguente anno 1750 fu colpito da apoplezia e morì.

Secondo l'elenco compilato da Alberto Basso nella sua fondamentale biografia, gli allievi (in senso lato) di Bach furono un centinaio. Tra essi, oltre ai suoi figli, Johann Friedrich Agricola, Johann Ludwig Krebs e Johann Philipp Kirnberger.

L'opera

Il catalogo sistematico e completo dell'opera di J.S. Bach è stato compilato da Wolfgang Schmieder (1ª ediz. Lipsia, 1950). Il riferimento alle singole opere secondo tale catalogazione è dato dalla sigla BWV (Bach-Werke-Verzeichnis) seguito da numeri progressivi.

L'opera omnia di Bach (J.S. Bach Werke) fu pubblicata a Lipsia dalla Bach Gesellschaft (1851-1899; 46 volumi).

Nel 1954, a cura dell'Istituto Bach di Göttingen e degli Archivi Bach di Lipsia, iniziò la pubblicazione di una nuova opera omnia (J.S. B.s Neue Ausgabe sämtlicher Werke)

Johann Sebastian Bach trattò tutti i generi musicali coltivati nella prima metà del Settecento, ad eccezione dell'opera e delle forme affini. La parte principale e maggiore della sua produzione era destinata all'esecuzione durante le celebrazioni della liturgia luterana: l'insieme delle sue composizioni vocali sacre e delle musiche per organo occupa due terzi circa del suo catalogo.

La parte restante è costituita da musiche per clavicembalo, da camera e per orchestra.

Le composizioni sacre

Tra le composizioni vocali sacre il primo posto spetta alle *cantate sacre* o *da chiesa* (*Kirchenkantaten*). Ne scrisse circa 300, ma ce ne sono rimaste circa 200. La maggior parte fu composta a Lipsia, per le domeniche e le feste degli anni 1723-29.

Le cantate sacre di Bach erano in lingua tedesca, in più brani, alternanti cori, recitativi e arie. Nell'ufficio liturgico luterano erano eseguite dopo il Vangelo e il Credo e prima del sermone. Il testo della cantata e il successivo sermone sviluppavano pensieri teologici e poetici collegati al Vangelo del giorno.

La maggior parte delle cantate sono per soli, coro e orchestra, alcune per soli e orchestra. L'orchestra era formata mediamente da 20-25 esecutori; nella formazione più ampia comprendeva, oltre agli archi, flauti, oboi (oboi da caccia, oboi d'amore), fagotti, trombe, più l'organo per il basso continuo.

Bach trattò due tipi di cantate:

1) le cantate su corali (*Choral Kantate*) nei cui testi prevalgono le citazioni bibliche e i corali. Esempio di questo tipo, più arcaico, è la cantata n. 4 *Christ lag in Todesbanden*, su parole di Lutero (1724);

2) le cantate su testi poetici liberamente composti, nelle quali prevalgono parafrasi dei testi biblici alternate a passi della Bibbia e a corali. I testi erano tratti da raccolte di poesie devote di E. Neumeister, Salomo Franck e Ch. Fr. Henrici (pseudonimo Picander); vi sono più numerosi i recitativi e soprattutto le arie. Esempio di questo tipo, più frequente, è la cantata n. 161 *Komm, du süsse Todesstunde* (1715).

Al culto erano destinati anche i 6 *mottetti* a 5-8 voci a cappella, su testo biblico, cantati come introduzione al rito in circostanze particolari, nonché la raccolta di 371 corali a 4 voci.

Tra le composizioni vocali sacre non direttamente collegate al culto sono i massimi capolavori in cui si esprime il profondo sentimento religioso di Bach, e cioè:

l'*Oratorio di Natale* (1734), raggruppamento di 6 cantate sacre per le festività di Natale e dell'Epifania;

la *Passione secondo Giovanni* (1724) e la grandiosa *Passione secondo Matteo* (1727 o 1729).

Le Passioni bachiane appartengono al tipo delle Passioni oratoriali. Il testo biblico è ripartito tra l'Evangelista, Cristo e gli altri interlocutori (che spesso si esprimono attraverso il coro) e subisce frequenti interpolazioni di corali a 4 voci e di cori su corale, nonché di brani solistici su testi poetici d'autore (rispettivamente B.H. Brockes e Picander).

In latino sono scritti il *Magnificat* (1723) e la *Messa* in Si minore, dedicata nel 1733 ad Augusto III, re di Polonia ed Elettore cattolico di Sassonia.

Le composizioni organistiche di Bach sono circa 250 e furono scritte, parte durante gli anni giovanili, mentre era organista ad Arnstadt, Mühlhausen e Weimar, e parte durante gli anni di Lipsia.

Particolare importanza hanno l'*Orgelbüchlein*, composto con finalità didattica per il figlio Wilhelm Friedemann, numerose toccate (fantasie) e fughe, e la *Passacaglia* in do minore.

Tra le raccolte della maturità, i cosiddetti *Schübler Choräle* (1746-50), e i 18 *Corali di Lipsia* (1747-49).

Nell'opera organistica di Bach confluiscono le tradizioni delle scuole organistiche della Germania centrale (Pachelbel) e settentrionale (Böhm, Reinken e Buxtehude). Egli trattò tutte le forme – preludi, fughe, trascrizioni da concerti, preludi corali, fantasie corali, variazioni corali, eccetera – e le portò al più alto stadio di perfezione formale ed espressiva. Molte esigono dall'esecutore un alto grado di maestria.

Le composizioni profane

Tra le composizioni profane sono da annoverare una trentina di *cantate profane*, che hanno poco in comune con le coeve forme italiane, e sono più vicine formalmente (per l'impiego dell'orchestra, l'articolazione in più brani, affidata di frequente a diversi solisti, con la partecipazione del coro) alle cantate sacre. La maggior parte di queste cantate furono composte nel periodo di Lipsia, per occasioni celebrative: onomastici, nozze, funerali di personaggi illustri. Due sono su testo italiano, le restanti in tedesco.

Una parte considerevole della produzione strumentale bachiana è destinata al *clavicembalo* e, al di là dei valori intrinseci per cui viene tuttora studiata ed eseguita, differisce profondamente dalle raccolte per clavicembalo che circolavano in Europa durante la prima metà del secolo XVIII.

È in questo ambito, soprattutto, che si palesa la sintesi fra gli stili tedesco, francese e italiano, frutto degli studi compiuti da Bach in gioventù. Inoltre, molte opere rivelano quella che oggi chiamiamo “sperimentazione” su aspetti tecnico-espressivi: si veda, per esempio, il *Concerto italiano*, che riporta sul clavicembalo a 2 tastiere la dinamica a contrasti tipici del concerto barocco italiano; o le due raccolte del *Clavicembalo ben temperato* che evidenziano la possibilità di eseguire, su uno strumento accordato secondo il sistema temperato equabile, preludi e fughe in tutti i toni maggiori e minori. In terzo luogo, nelle composizioni per clavicembalo è evidente la accentuazione degli intenti didattico-formativi, che rivelano soprattutto, ma non solo, le 4 raccolte che portano il titolo di *Clavier-Übung*, cioè studio, esercizio per strumenti da tast.

Le principali opere clavicembalistiche sono dunque:

le *Clavier-Übungen*:

- | | | |
|-----|--------------|---|
| I | parte, 1731: | 6 Suites inglesi e 6 Partite; |
| II | parte, 1735: | <i>Concerto italiano</i> e <i>Ouverture</i> in si minore; |
| III | parte, 1739: | Preludi e Inni; |
| IV | parte, 1741: | <i>Variazioni Goldberg</i> , aria con 30 variazioni. |

Inoltre i due libri del *Clavicembalo ben temperato*, 1722 e 1744, contenenti ciascuno 24 Preludi e fughe in tutti i toni maggiori e minori.

15 Invenzioni a 2 voci e 15 sinfonie a 3 voci, 1723.

6 Suites francesi, 1722.

Il *Clavierbüchlein* per il figlio Wilhelm Friedemann e quello per la seconda moglie Anna Magdalena.

Sperimentali, nel senso sopra indicato, sono anche alcune delle musiche da camera, in particolare le 6 *Sonate e partite* per violino solo, 1720 ca, e le 6 *Suites* per violoncello solo, 1720 ca.

Per orchestra.

L'opera più nota è la raccolta dei 6 *Concerti brandeburghesi*, 1721, scritti per il Margravio del Brandeburgo, originale reinvenzione del concerto barocco italiano, che contempla anche la presenza di strumenti a fiato tra i solisti e nei concertini.

5 *Suites* per orchestra.

13 concerti per 1, 2, 3 o 4 clavicembali e archi, in parte originali, in parte trascrizioni, proprie o altrui, per altri strumenti;

2 concerti per violino e archi e un concerto per 2 violini e archi.

Difficilmente catalogabili sono *L'arte della fuga* (1749-50) (fughe e canoni, incompiuta) e *L'offerta musicale*, sopra il tema suggerito dal re di Prussia a Bach per l'improvvisazione in occasione del suo viaggio a Potsdam, nel 1747. Esse sono la dimostrazione del suo altissimo magistero contrappuntistico. Gli esegeti bachiani sono divisi fra coloro che li considerano opere teoriche, saggi altissimi di scrittura e composizione finiti a se stessi, e coloro che ritengono che l'autore ne prevedesse l'esecuzione. Molti compositori nel nostro secolo ne hanno proposto versioni per strumenti.

La personalità

Finché visse, Bach fu conosciuto e apprezzato come esecutore e improvvisatore all'organo e al clavicembalo e come insegnante.

Come compositore fu ritenuto superato, attardato su stili e modi compositivi non più di moda, anche se era unanimemente riconosciuta la sua bravura di contrappuntista. Specchio di questa valutazione è l'esiguo numero di composizioni stampate e vendute mentre egli era vivo e attivo, a fronte delle numerose edizioni di opere di compositori oggi sconosciuti o assai meno eseguiti.

Nella sua opera Bach riassunse e condensò molti principi, procedimenti e forme della musica dell'età barocca nella sua fase estrema.

Alla base della sua formazione ci sono due fattori: la tradizione musicale luterana e lo studio della musica italiana e francese del tempo.

La tradizione luterana lo guidò ad esplorare ed approfondire le forme trattate dagli organisti della Germania settentrionale e centrale: il preludio e la fuga, la toccata, la variazione, i vari modi di elaborare i corali, sull'organo e nelle cantate.

Lo studio dell'arte italiana, strumentale e vocale, e di quella strumentale francese fu un'acquisizione ottenuta con l'assiduo studio delle opere stampate e manoscritte che riusciva a procurarsi.

Si è già parlato dell'influenza, che non si esauriva nel riporto dei modelli formali, ma che diventò suggerimento di stile, dei concerti italiani, soprattutto (ma non solo) di Vivaldi; ad essa vanno aggiunti gli esempi delle cantate da camera italiane e delle forme stilizzate delle danze nelle *suites* e nelle *ouvertures* francesi.

Tutte queste esperienze si ritrovano nella produzione bachiana, ma non ne attenuano l'originalità.

Chiave di volta di tutta la sua opera sono le composizioni liturgiche e paraliturgiche, soprattutto le cantate da chiesa e le musiche organistiche. Esse toccano spesso altissimi livelli di espressione artistica, e si rivelano come il modo di sentire più diretto, quello al quale meglio rispondeva la sua ispirazione, eminentemente architettonica, fortemente plastica, potentemente assimilatrice.

Musicista di chiesa o di corte, Bach fu anche insegnante, e lo fu per una forte necessità interiore. Molte opere, soprattutto per clavicembalo e per organo, erano i frutti delle sue meditazioni e dell'esercizio didattico diretto. E mantengono, a duecentocinquanta anni di distanza, una insostituibile validità scolastica.

La “Bach-Renaissance”

Il tipo di cultura musicale che Bach esprime nelle sue opere era già superato quando egli era vivo, e le ultime vestigia di essa scomparvero quasi del tutto a metà del secolo XVIII. Le pratiche liturgiche musicali diminuivano sensibilmente, l'esercizio del contrappunto era trascurato, mentre cresceva l'attenzione verso le forme che si sarebbero realizzate nel classicismo e si sviluppava il linguaggio armonico.

Ma non era superato solo il suo modo di intendere e di fare la musica: era il mondo che egli aveva servito con la sua arte – il mondo del luteranesimo ortodosso e delle piccole corti principesche – che tramontava. Non può destare meraviglia perciò che Bach e la sua musica, dopo la sua morte, siano stati dimenticati.

La sua grandezza fu riscoperta nei primi anni del XIX secolo.

Nel 1802 J.N. Forkel pubblicò la prima biografia bachiana e a Berlino Zelter e la “Singakademie” eseguirono alcune sue cantate sacre.

La storica riesumazione della *Passione secondo Matteo* (Berlino, 1829), diretta da Mendelssohn non ancora ventenne, propose questo capolavoro all'ammirazione dei contemporanei e diede inizio alla “Bach-Renaissance”. Questa prese aspetti istituzionali allorché (1850) fu fondata la “Bach Gesellschaft” (Associazione Bach) la quale sovrintese alla preparazione e all'edizione delle sue opere, in gran parte manoscritte, ed ebbe un valido supporto storiografico dall'imponente biografia bachiana, redatta da Philipp Spitta in due volumi (1873 e 1880).

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (in inglese George Frideric Handel)

La vita, l'opera, la personalità di Händel stanno agli antipodi della vita, dell'opera, della personalità di Bach.

Händel visse e operò da protagonista in ambiti tra i più fervidi della vita musicale europea: che non erano le comunità religiose o i piccoli ducati di un Paese povero, ma le grandi città, le grandi corti, i maggiori teatri.

Tedesco per nascita, si formò in patria e in Italia, ma fu attivo, come impresario oltre che come compositore, in Inghilterra.

Cosmopolita per vocazione, in un periodo in cui le barriere del gusto stabilivano delimitazioni nazionali, coltivò tutti i generi e le forme musicali del suo tempo, intonò musiche vocali nelle principali lingue europee oltre al latino, assimilò e fece proprie le caratteristiche delle principali scuole. Dai tedeschi ereditò il senso ampio e articolato delle strutture, dagli italiani l'estro e la duttilità, dai francesi il gusto per il maestoso ai limiti con la magniloquenza.

La vita

Georg Friedrich Händel nacque ad Halle nella Germania centrale nel 1685 ed ebbe come maestro F.W. Zachow, il più autorevole musicista della città. A 18 anni fu nominato organista della principale chiesa cittadina, ma pochi mesi dopo si trasferiva ad Amburgo, attratto dalla vivace vita musicale di quella che era una delle più ricche e popolate città della Germania e soprattutto dal suo teatro d'opera.

Nei pochi anni trascorsi ad Amburgo ebbe stretti contatti con R. Keiser, allora direttore del teatro e con il futuro trattatista J. Mattheson; nel 1705 veniva rappresentata in teatro la sua prima opera, *Almira*.

Tra il 1706 e il 1710 visse in Italia, soggiornando a Firenze, Venezia, ma soprattutto a Roma e a Napoli. Questo fu un periodo determinante nella sua formazione, anche per i contatti che ebbe con le più spiccate personalità del tempo.

A Venezia conobbe Agostino Steffani, ma fu Roma la città nella quale ebbero luogo i più fruttuosi incontri: con l'ambiente dell'Arcadia, con Alessandro Scarlatti, Corelli e Pasquini. A Roma poté assistere ad esecuzioni di concerti grossi e di oratori latini, forme che gli erano in precedenza sconosciute; a Roma, in casa del cardinale Ottoboni, ebbe luogo la nota contesa al cembalo e all'organo tra lui e Domenico Scarlatti.

Durante questo periodo Händel scrisse due oratori, mottetti latini, varie cantate italiane e l'opera *Agrippina*, che a Venezia ottenne grande successo (1709).

Lasciata l'Italia, si recò ad Hannover, dove avrebbe dovuto sostituire Agostino Steffani come maestro di cappella dell'Elettore, ma presto se ne allontanò per recarsi a Londra, dove era stato invitato a comporre un'opera per il Teatro di Haymarket. Il suo *Rinaldo*, scritto in quell'occasione, ottenne grande successo e convinse Händel che la sua carriera avrebbe avuto maggiori possibilità di sviluppo a Londra. Accolse quindi l'invito della regina Anna e si stabilì definitivamente a Londra; nel 1726 assunse la cittadinanza inglese.

Fino al 1738 l'attività artistica di Händel fu prevalentemente occupata dall'opera italiana. Delle sue vicende come operista, come direttore e come organizzatore-impresario si è già parlato, e alcune delle opere che compose per la Royal Academy of Music e per il King's Theatre sono tra le più esemplari espressioni dell'opera seria italiana del tempo.

Le lotte, le rivalità, le contese però lo stavano fiaccando. Ma soprattutto egli si era a poco a poco convinto che l'opera italiana, genere d'importazione, aveva deboli radici nella cultura inglese ed era accettata solo ai ceti aristocratici.

Alla ricerca di un genere musicale che potesse essere gradito ad un più vasto pubblico di estrazione borghese (la classe media in Inghilterra era più forte che in altre parti d'Europa) e presentasse dei costi di produzione meno rilevanti di quelli dell'opera, cominciò a scrivere oratori di soggetto biblico su libretti inglesi. Il successo di *Saul* e di *Israele in Egitto* (1739) lo convinse a continuare su quella strada.

A partire dal 1743 ogni anno compose un oratorio che veniva eseguito durante la quaresima in un teatro affittato appositamente. Questa iniziativa gli ottenne generali consensi. Il favore per i suoi oratori non venne mai meno; essi sono diventati una parte preminente del patrimonio artistico inglese, ed Händel fu considerato a pieno titolo musicista inglese.

Alla sua morte, a Londra nel 1759, fu sepolto nell'abbazia di Westminster tra le personalità che in ogni campo fecero grande l'Inghilterra.

L'opera

Il catalogo tematico dell'opera händeliana è stato redatto da B. Baselt ed è contenuto nei primi due volumi dell'Händel-Handbuch, Kassel, 1978-84.

L'opera omnia di Händel, a cura della Deutsche Händel Gesellschaft di Lipsia, uscì in 94 volumi, sotto la direzione di Fr. Chrysander, tra il 1859 e il 1894.

A partire dal 1955 è iniziata la pubblicazione di un nuovo opera omnia, la Hallische Händel Ausgabe, che prevede la pubblicazione di 110 volumi ripartiti in 5 serie.

Le opere teatrali

Händel compose 42 opere teatrali del genere serio su libretto italiano, ad eccezione di poche opere tedesche scritte in gioventù per il teatro di Amburgo e quasi tutte perdute.

Si citano:

Agrippina, su libretto del cardinal Grimani, Venezia, 1709; *Radamisto*, Londra, 1720; *Giulio Cesare*, ivi, 1724; *Rodelinda*, 1725; *Admeto*, 1727; *Siroe*, la sua prima opera su libretto di Metastasio, 1728; *Orlando*, 1733; *Alcina*, 1735; *Serse*, 1738.

Stilisticamente affini sono le serenate, tra le quali si ricorda *Aci, Galatea e Polifemo* (1708), poi ripetutamente rifatta.

Le opere di Händel appartengono al genere dell'opera seria di stile italiano che all'inizio del secolo XVIII aveva conquistato Londra; la critica ritiene che alcune di esse costituiscano i più alti esempi di quel genere. Era anche l'opinione dei contemporanei: molte opere, date a Londra, furono riprese in teatri d'Italia e di Germania.

I soggetti, comuni alla drammaturgia musicale del tempo e consoni ai gusti del pubblico, sono parzialmente rivelati dai titoli: ricostruzioni di fantasia di episodi della vita di personaggi storici del mondo antico o il mondo fatato dei poemi eroici.

Ciascun atto era interamente occupato dall'alternanza di recitativi (secchi o accompagnati) e arie. Pochi i duetti e i cori, trattati in stile accordale. Le arie sono spesso nella forma con il da capo, ma Händel sperimentò molte altre strutture.

Non fu un innovatore, ma ebbe una non comune capacità di tradurre in note gli affetti e gli stati d'animo. Gli elementi drammatici dell'azione avevano nelle sue opere un rilievo assai maggiore di quanto risultasse nei drammi contemporanei, e l'osservazione vale anche per la sottolineatura delle situazioni gaie, comiche o patetiche, e per la maestria con la quale egli padroneggiava la scrittura melodica, passando dall'intensità affettuosa alle arditezze della vocalità di bravura.

Gli oratori

Händel deve però la sua gloria soprattutto agli oratori, un genere al quale – se si escludono due lavori giovanili, *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* (Roma, 1707) e *La Resurrezione* (ivi, 1708) – egli dedicò gli anni della maturità.

I principali tra gli oratori o drammi sacri inglesi di Händel furono *Esther*, su libretto di Pope, da Racine, 1732; *Saul*, 1739; *Israel in Egypt*, 1739; *Messiah*, il capolavoro, rappresentato a Dublino, 1742; *Sanson*, 1743, *Judas Maccabaeus*, 1737; *Salomon*, 1749; *Jephtha*, 1752.

Il successo che il pubblico inglese decretò agli oratori di Händel è dovuto al fatto che essi rispondevano ad esigenze culturali profondamente diffuse nei ceti medi: erano il frutto di una chiara concezione drammatica, quasi teatrale (a differenza degli oratori italiani dei nostri operisti, assai simili, per struttura e concezione, alle opere serie); avevano il libretto in inglese (e quindi, a differenza delle opere cantate in italiano al King's Theatre, erano comprensibili a tutti); svolgevano argomenti tratti dall'Antico Testamento. È da ricordare, a questo proposito, che i protestanti inglesi di quel secolo avevano una buona conoscenza della Bibbia. Per loro le storie dell'Antico Testamento erano, si può dire, il corrispettivo dei miti classici e della storia antica nell'educazione delle classi aristocratiche letterate.

Händel trattò gli argomenti volta per volta assunti nei suoi oratori come veri *drammi sacri*. I brani solistici, cioè i recitativi e le arie, non presentano sostanziali differenze rispetto ai recitativi e alle arie delle opere. La novità è costituita dai cori, ai quali egli attribuì un'importanza per lo meno uguale a quella che essi avevano negli oratori di Carissimi, che certamente Händel conobbe.

Il coro apparteneva alla radicata tradizione inglese degli *anthems*, ed Händel ne potenziò la presenza negli oratori, conferendogli la funzione di commento o di meditazione, ma anche, a volte, di personaggio o di narratore. L'abbondanza degli interventi corali, che negli oratori si alternano ai personaggi-solisti che si esprimono nei recitativi e nelle arie, dilata i contrasti drammatici attraverso i quali egli raccontava le storie di re Salomone, di Sansone o degli ebrei in Egitto.

Altre composizioni sacre: salmi e mottetti in latino per la liturgia cattolica e *anthems* in inglese per la liturgia anglicana.

Oltre agli *anthems* scritti per il servizio divino, per soli e coro sostenuti dall'organo (da ricordare i *Chandos Anthems*, composti per il suo protettore, duca di Chandos, 1718-20) ne scrisse anche alcuni per eventi di particolare rilievo della famiglia regnante: incoronazioni, nozze, funerali.

La musica strumentale

Oltre alle raccolte di *Concerti grossi* op. 3 e op. 6 e di *Concerti* per organo op. 4 e op. 7, sono spesso ricordate ed eseguite due singolari *suites* per orchestra barocca:

la *Water Music* (musica sull'acqua, 1715-17), eseguita in occasione di una gita del re sul Tamigi;

la *Music for Royal Fireworks* (musica per i fuochi artificiali, 1749), composta per celebrare la pace di Aquisgrana, 1748, tra Francia e Inghilterra.

Musica da camera: 3 raccolte di pezzi per clavicembalo (*suites*), variazioni, sonate per violino (o flauto, o oboe) e b.c.

La personalità

Benché avesse trattato tutti i generi e le forme musicali del tardo barocco, non in tutti Händel impresso il suggello della sua grandezza. Le sue opere strumentali sono meno efficaci dei lavori teatrali, e questi non serbarono nel tempo la popolarità che accompagnò gli oratori.

Un aspetto singolare del modo di comporre di Händel è il frequente ricorso ai prestiti, soprattutto agli autoimprestiti. Un motivo, una sezione, un intero brano passavano spesso da una composizione ad un'altra, subendo più o meno profonde modificazioni. Un tempo ci si scandalizzava, oggi non più, osservando che tale procedimento era impiegato anche da altri compositori (per esempio Bach). Il fatto che tali prestiti fossero più frequenti in Händel non può essere considerato negativamente; va invece riferito ad una personale caratteristica dei processi compositivi di Händel e alla sua inclinazione per i procedimenti derivativi da materiali preesistenti.

Il carattere di fondo dello stile händeliano si chiarisce meglio, se lo si raffronta con quello bachiano.

Nel rapporto con la società contemporanea, Bach riassumeva il passato della tradizione nord-germanica, il primato della fede, l'eccellenza del contrappunto, e l'armonia era un fatto conseguente all'incontro delle voci. Händel era immerso nel presente, era attento alle esperienze artistiche del suo tempo, pensava per concatenamenti armonici; gli svolgimenti del contrappunto, ove ci sono, non fanno dimenticare la successione di accordi che ne sono il supporto.

Lo stile di Händel tende al grandioso, all'evidenza, alla nettezza delle linee melodiche, alla mobilità degli atteggiamenti espressivi, che erano i frutti di una inventiva vivace e inesauribile.

L'età classica

IL ROCOCÒ

Tra il barocco e il classicismo ci fu un periodo-cuscinetto databile, grosso modo, tra il 1740 e il 1770, nel corso del quale sfiorirono i caratteri del primo e maturarono gli aspetti formanti del secondo. Con un termine mutuato dall'architettura e dagli stili d'arredamento questo periodo fu chiamato *rococò*. La musica del rococò è brillante e gradevolmente ornata: è stato felicemente osservato che “*comunica l'impressione del decorativismo barocco privato della sua grandeur*”.

Il rococò è stato anche chiamato il periodo dello *stile galante*; fu anche il periodo durante il quale in Germania si sviluppò lo “stile espressivo” o *empfindsamer Stil*.

Lo stile galante

“*Galanteria*” e “*galante*” sono parole-chiave per definire la sensibilità che, nei decenni di mezzo del secolo XVIII, fu un carattere emergente della cultura europea.

Al primato della ragione si andò sostituendo la preminenza del sentimento, l'attenzione per la natura, l'osservazione dei moti psicologici, la ricerca della spontaneità e della semplicità.

Due romanzi epistolari, *La nouvelle Eloïse* (1761) di J.-J. Rousseau e *I dolori del giovane Werther* (1774) di W. Goethe, furono le testimonianze letterarie che, più di altre, raccolsero i fili e le tematiche emotive di quel clima culturale. La musica si adeguò agli orientamenti del pensiero e del costume, e fu semplice, affabile, naturale con eleganza.

Durante questo trentennio la musica europea attuò varie innovazioni che toccarono distinti aspetti della composizione musicale.

Si presero le distanze dalla concezione contrappuntistica e la melodia diventò il fulcro di ogni composizione, assegnando al basso funzioni di fondamento e sostegno.

Articolate in frasi distinte e con struttura periodica, le melodie si fecero portatrici di contenuti espressivi sempre meno generici e più definiti: soprattutto nei tempi lenti.

Al basso continuo, condannato a rapida estinzione (resistette più a lungo nelle musiche vocali, soprattutto teatrali), subentrò un accompagnamento basato sull'armonia dei gradi fondamentali che era realizzato su uno strumento a tastiera: ancora per poco il clavicembalo, dagli anni Settanta il clavicembalo o il forte-piano, poi definitivamente il pianoforte. Le formule di accompagnamento ad accordi arpeggiati del *basso albertino* sono il segno grafico e stilistico del cambiamento intervenuto.

Ebbero le radici nell'età del rococò le forme strumentali che furono consolidate dai maestri del classicismo. Le principali tra esse – la sonata, il concerto, la sinfonia – erano state largamente impiegate durante il barocco maturo, ma in questi anni la loro forma subì radicali trasformazioni.

L'elaborazione della forma-sonata

Le forme che furono in auge durante il classicismo, cioè la sonata, la sinfonia, il concerto, il trio, il quartetto eccetera si definirono, come forma e come stile, durante il rococò, ed ebbero un referente comune, la *forma-sonata*, cioè la struttura del primo tempo, solitamente un Allegro, che è il tempo più ampio ed elaborato.

Il passaggio dalla forma binaria che dominava nella prima metà del Settecento alla forma bitematica tripartita della seconda metà del secolo fu un lavoro svolto da molte mani, risultante da molteplici apporti. Il merito delle trasformazioni realizzate modificando la struttura bipartita barocca non ha paternità esclusive, come si riteneva all'inizio del ventesimo secolo. La attribuzione delle priorità a questo o quel compositore alimentò polemiche nazionalistiche tra i musicologi tedeschi, italiani e francesi; oggi si ritiene che esse siano il risultato delle distinte intuizioni e delle ricerche di molti musicisti.

Accanto a Carl Philipp Emanuel Bach (le 6 *Sonate prussiane*, 1742) e a Giovanni Benedetto Platti (le 6 *Sonate "nel gusto italiano"*, pubblicate nello stesso anno), alla affermazione del bitematismo e degli altri elementi qualificanti la forma-sonata classica (tripartizione, sviluppo eccetera) contribuirono molti musicisti, a cominciare da Domenico Scarlatti per proseguire con Tartini, Tassarini, Stamitz.

Il centro focale della *forma-sonata* fu la contrapposizione tra due temi egualmente importanti, diversamente caratterizzati e fortemente definiti, dai quali e intorno ai quali si svolgevano le tre parti: *esposizione*, *sviluppo*, *ripresa*.

L'*esposizione* inizia con il primo tema in tonica; un ponte modulante porta alla dominante, la tonalità nella quale si esprime il secondo tema. Questa parte è conclusa dal segno del ritornello.

Nello *sviluppo* i due temi e alcune idee secondarie presentate nell'*esposizione* sono sottoposti ad un lavoro di trasformazione. Si accentua il dualismo tematico e cresce la tensione, che si placa all'inizio della *ripresa*: al primo tema, riproposto in tonica, segue il secondo tema, trasportato anch'esso in tonica, la quale è confermata dalla coda che conclude il tempo di sonata.

Questo schema della forma-sonata è, appunto, uno schema e null'altro che uno schema di riferimento. Esso fu arricchito, vivificato e anche modificato o contraddetto nella concreta individualità delle singole composizioni.

La forma-sonata fu la più complessa ed evoluta architettura sonora della composizione omofonica classica, così come la fuga era stata la più elaborata forma della composizione polifonica barocca.

La sinfonia

La sinfonia che chiameremo "da concerto" deriva dalla sinfonia d'opera scarlattiana in 3 tempi: Allegro-Largo-Presto. Le sinfonie d'opera non erano

tematicamente collegate con le opere alle quali fungevano da introduzione, e di conseguenza potevano essere eseguite anche in sedi non teatrali, come potevano essere trasferite da una opera ad un'altra. Sinfonie da concerto, destinate ad occupare il posto che in precedenza era stato del concerto grosso da camera, cominciarono ad apparire intorno al 1730; uno dei primi maestri a coltivare questa forma fu **Giovanni Battista Sammartini** (1701-1775).

Maestro di cappella in varie chiese di Milano, Sammartini ebbe tra i suoi allievi Gluck e influi sulla formazione di Johann Christian Bach. Le sue sinfonie ebbero vasta fortuna e furono diffuse, stampate o manoscritte, in tutta l'Europa. Haydn le conobbe e le sue sinfonie giovanili ne furono sicuramente influenzate.

La struttura più comune della sinfonia di Sammartini era in 3 tempi. La maggior parte di esse era per soli archi. Il b.c. non appare nelle opere della maturità.

Dopo Sammartini, gli ulteriori sviluppi della sinfonia avvennero nei Paesi tedeschi: a Vienna fu particolarmente coltivata da Georg Christoph Wagenseil e Mathias Georg Monn; alla corte berlinese di Federico II di Prussia le figure di spicco furono Jan Gottlieb Graun e Carl Philipp Emanuel Bach; ma il centro di sviluppo più importante fu a Mannheim.

Mannheim è una città tedesca non lontana da Magonza. Sotto il governo del principe Carlo Teodoro, elettore del Palatinato ed appassionato musicofilo, dal 1741 Mannheim ebbe la migliore orchestra d'Europa (la chiamarono "un'orchestra di generali" per l'alto valore individuale dei suoi componenti), posta sotto la direzione del boemo Jan Stamitz (1717-1757).

Intorno a Stamitz si formò quella che è stata chiamata "la scuola di Mannheim": una sorta di laboratorio musicale in cui si sperimentava la maturazione del linguaggio sinfonico pre-classico, importante tra l'altro per alcuni aspetti della dinamica: l'uso del *pianissimo* e del *fortissimo*; l'introduzione del *crescendo* e del *decrescendo*.

Fecero parte della scuola di Mannheim František Xaver Richter, l'oriundo italiano Carlo Giuseppe Toeschi, Johann Christian Cannabich.

Le altre forme

Durante il rococò si avviò un processo di avvicinamento fra le strutture delle diverse forme di musica strumentale, che fu completato nel periodo classico. La sonata, la sinfonia, il quartetto, il concerto vennero ordinandosi secondo un modello affine di struttura, cioè 3 o 4 tempi così distribuiti: Allegro in forma-sonata, Adagio in forma binaria, eventuale Minuetto con trio e ripresa (assente nel concerto solistico), Allegro in forma di rondeau o in forma-sonata.

Il basso continuo andò a poco a poco in disuso e tutte le parti, quelle del basso comprese, furono affidate a strumenti melodici.

Grande diffusione ebbero in questo periodo le *sonate per clavicembalo*, sostituito dopo il 1770 dal forte-piano, e le *sonate per violino* (raramente un altro strumento melodico) e clavicembalo.

Il crescente numero di dilettanti favorì la diffusione di sonate facili. Tra esse ebbe fortuna per alcuni decenni il tipo suggerito intorno al 1760 da un

compositore tedesco attivo a Parigi, Johann (o Jean) Schobert: la sonata per clavicembalo con violino *ad libitum*.

Il consolidamento della struttura della sinfonia avvenne in stretto collegamento con l'assemblaggio dell'organico dell'orchestra: il primo fu in funzione del secondo e viceversa. Intorno alla metà del secolo le orchestre – salvo eccezioni e a parte i *Collegia musica* di dilettanti presenti in diverse città della Germania – erano organismi privati, alle dipendenze di un principe o di un nobile amante della musica e largamente fornito di mezzi. Da Federico II di Prussia al principe Leopold di Anhalt-Cöthen; da Carlo Teodoro elettore palatino a Nicola Esterházy a molti altri, la storia della musica per orchestra del Settecento deve molto alla passione musicale di regnanti e nobili orgogliosi delle loro cappelle strumentali e vocali.

Le orchestre intorno alla metà del secolo XVIII si basavano su un gruppo di archi (violini divisi in primi e secondi, viole, violoncelli, contrabbassi) ai quali si aggiungevano alcuni strumenti a fiato: 2 oboi, 2 fagotti, 2 corni; in più, secondo le circostanze, 1 o 2 flauti, 1 o 2 trombe. In tutto circa 20-25 esecutori guidati dal violino di spalla.

Tramontata la sonata a tre, la forma principale di musica da camera per archi diventò il *quartetto*, per 2 violini, viola e violoncello soli, cioè senza il b.c. Sembra che il primo a scrivere musica per questa formazione sia stato Alessandro Scarlatti, autore di 4 *Sonate a quattro* senza b.c., seguito da Antonio Caldara.

Il compositore che delineò lo stile del quartetto d'archi classico fu però, tra il 1750 e '60, un maestro di Mannheim, Franz Xaver Richter. Egli comprese il partito che si poteva trarre da un gruppo di 4 strumenti solisti di timbro omogeneo, scalati nell'estensione di più di 4 ottave, in grado di svolgere sia intrecci contrappuntistici sia successioni di accordi.

I musicisti che definirono lo stile di "*conversazione musicale*" che è proprio del quartetto furono Franz Joseph Haydn e Luigi Boccherini. Il secondo compose anche molti trii d'archi (violino, viola, violoncello) e quintetti (2 violini, 2 viole e violoncello; oppure 2 violini, viola, 2 violoncelli).

I figli di Bach

Tre dei figli di Johann Sebastian Bach, e precisamente Wilhelm Friedeman, Carl Philipp Emanuel e Johann Christian, furono i musicisti più rappresentativi dell'epoca galante. La loro formazione fu variamente influenzata dalla personalità artistica e didattica del padre: più di tutti Carl Philipp Emanuel, che per tutta la vita ne serbò intatti la memoria e il culto; assai meno Johann Christian, che era ancora molto giovane quando Johann Sebastian morì.

Ma che i tempi fossero cambiati lo dimostra il fatto che dalle creazioni di tutti e tre i figli risultano, quasi o del tutto, assenti le composizioni per la liturgia luterana, le cantate sacre e le musiche per organo che avevano costituito il fulcro dell'opera paterna.

Semmai il centro di interesse creativo comune a tutti tre era il clavicembalo. Tutti scrissero sonate e concerti e diedero importanti contributi alla defini-

zione dello stile espressivo (Carl Philipp Emanuel), dello stile galante (Johann Christian) e delle forme della sonata preclassica.

Wilhelm Friedemann (1710-1784), il primogenito, era prediletto dal padre per le vivaci qualità musicali. Fu organista ad Halle, poi operò a Berlino. Irrequieto ed eccentrico, insopportabile di disciplina, finì la vita dimenticato.

Carl Philipp Emanuel (1714-1788) fu chiamato "il Bach di Berlino" perché per quasi 30 anni fu clavicembalista di Federico il Grande, e "il Bach di Amburgo" perché nel 1767 succedette a Telemann quale *Generalmusikdirektor* della città anseatica.

C. Ph. E. era l'opposto del fratello maggiore: solido, operoso, ricercatore attento ed impegnato nella definizione di nuove soluzioni formali e di nuovi orizzonti espressivi. Come il padre coltivò tutti i generi ad eccezione del teatro musicale, ma è ricordato soprattutto per le sonate e i concerti per clavicembalo, e per un fondamentale trattato (*Versuch*) sul "vero modo di suonare il clavicembalo" (1753).

Johann Christian (1735-1782), il più giovane, fu chiamato "il Bach di Milano" perché per alcuni anni abitò a Milano dove ricoprì il posto di secondo organista del Duomo, e anche "il Bach di Londra", città in cui trascorse gli anni della maturità conseguendo fama e successo. Venuto giovanissimo in Italia, si convertì al cattolicesimo, studiò a Bologna con padre Martini ma poi si buttò nella composizione di opere teatrali, rinnegando con questa scelta le tradizioni della famiglia.

Le sue sinfonie, i concerti per clavicembalo o pianoforte (egli fu il primo a suonare il forte-piano in pubblico, in un concerto a Londra nel 1768), le sonate sono considerate opere significative dello stile galante.

IL CLASSICISMO

Classicismo o *periodo classico* è chiamato quel periodo della storia della musica che seguì il rococò e precedette il romanticismo cioè, cronologicamente, il mezzo secolo tra il 1770 ca. e il 1820 ca.

La nozione di classicismo

Il termine *classicismo* è impiegato per quei movimenti letterari e artistici che riconoscono il valore di modelli esemplari alle espressioni poetiche, figurative e architettoniche degli antichi greci e romani.

L'apprezzamento per le opere dell'antichità non venne mai meno durante il Medioevo, ma tra il Rinascimento e l'inizio dell'Ottocento il confronto con il mondo antico fu un aspetto centrale della cultura europea. Furono gli artisti, i poeti, gli umanisti e poi i teorici italiani del Quattro e del Cinquecento i primi a esaltare la perfezione, quanto meno formale, delle opere greche e romane ed affermare, conseguentemente, che l'arte, per essere grande, doveva procedere dallo studio e dall'imitazione di quelle opere.

L'imitazione della natura, lo studio e la imitazione degli antichi, combinati con l'esercizio della ragione, furono le leggi che governarono le espressioni artistiche italiane prima, francesi ed europee poi. Il classicismo fu anche norma e metodo e convisse con altri movimenti: in Italia, per esempio, attraversò il

barocco e l'Arcadia e approdò al neoclassicismo. L'etichetta o attribuzione di "classico" calza sia alle egloghe drammatiche del Tasso e del Guarini che alle tragedie di Corneille e Racine; sia alla pittura di Raffaello che a quella di Poussin; sia agli edifici del Bramante e alle ville del Palladio che ai palazzi costruiti dagli architetti italiani del XVIII secolo per Pietro il Grande e Caterina II a S. Pietroburgo.

Magnificenza, decoro, equilibrio, regolarità, senso delle proporzioni e simili aggettivazioni sono attributi di un'opera classica.

Il gusto classico non riguardò solo le opere letterarie, i quadri, le statue, i palazzi. Tra la fine del XV e l'inizio del XIX secolo influenzò profondamente molti aspetti dell'educazione e della vita associativa.

Suoi moduli e suoi elementi predominarono nelle arti decorative, nei teatri, negli spettacoli, nella moda. La mitologia greca fu un momento importante della cultura di base, e insieme ad episodi della storia antica, soprattutto romana, complici i libretti e le scenografie, invadeva i teatri in cui venivano rappresentati i drammi in musica, i balletti e le *tragédies-lyriques*.

Lo stile classico nella musica

Non sono i contemporanei, di solito, che danno il nome al periodo storico nel quale vivono e agiscono. I musicisti francesi e italiani del Trecento, solo diversi secoli dopo furono raccolti sotto l'insegna collettiva di *Ars nova*; i musicisti europei che operavano tra il 1600 e il 1750 non immaginavano certo che la storiografia e la manualistica del XX secolo avrebbe definito la loro epoca l'*età del barocco*.

La stessa cosa accadde per quelli che noi oggi chiamiamo "i classici". Haydn, Mozart e Beethoven, e con loro i musicisti europei attivi prima e durante la Rivoluzione francese, e durante e dopo Napoleone, non sapevano di appartenere a quella fase storica che fu poi chiamata *classicismo* o *età classica*, termini che furono evocati da uno studioso tedesco nel 1836, ma che ebbero fortuna tra i musicologi tedeschi del secolo ventesimo solo a cominciare da Guido Adler.

Oggi la storiografia, anziché quella di *periodo* o di *età classica*, preferisce la dizione *stile classico*, che meglio richiama gli aspetti del linguaggio musicale adottato dai compositori europei di questo tempo.

Lo stile classico della musica dell'ultimo trentennio del Sette e il primo ventennio dell'Ottocento presenta un'evidente congruità con i caratteri propri del classicismo, nella accezione generale ricordata nel paragrafo precedente: equilibrio, ordine, proporzioni organiche delle forme, simmetria delle parti e dei singoli elementi, eloquio basato su frasi brevi, periodiche e articolate.

Una frase, che in passato era spesso ripetuta, affermava che "*Haydn fu il padre della sinfonia e del quartetto*". Questa epigrafe può essere ancora ritenuta valida, se se ne modifica parzialmente l'enunciazione: "*Haydn fu il padre dello stile classico*". Lo stile classico nacque dalla confluenza di svariati elementi della musica italiana, tedesca, francese, boema, dello stile galante e dell'*empfindsamer Stil*, tutti rilevabili nelle opere giovanili di Haydn.

Questa confluenza si realizzò a Vienna, che allora divideva con Parigi il ruolo di capitale europea della musica.

A Vienna confluivano geograficamente le culture del nord, del sud e dell'est europei e la propensione melodica latina armonizzava con la logica costruttiva tedesca.

Nell'ottica della *Wiener Klassik* o classicismo viennese sono state fissate precise, forse anche troppo ristrette, date di inizio (i *Quartetti* op. 33 di Haydn, 1778-81) e di conclusione (la *Sinfonia n. 8* di Beethoven, 1812) dello stile classico.

Gli elementi che configurano lo stile classico ci sono tutti nelle opere di Haydn, di Mozart e di Beethoven comprese tra quei limiti cronologici.

Esse hanno comuni termini di riferimento compositivo, che furono additati, con una semplificazione forse eccessiva, nella *forma-sonata*.

Quando il noto didatta e compositore austriaco Carl Czerny si vantò di essere stato il primo a descriverla (1840), la forma-sonata era un congegno strutturale ormai superato, valida solo a fini didattici e troppo angusto per definire l'essenza della sonata, la quale, come scrisse Charles Rosen, "*non è una forma in senso stretto, come può essere il minuetto, o l'aria, o l'ouverture francese: è piuttosto, al pari della fuga, un modo di scrivere, una certa sensibilità per la proporzione e per gli stati di tensione, che non una forma*".

Il principio fondamentale su cui si regge la forma della sonata nello stile classico è quello della contrapposizione dialettica fra elementi opposti o contrari: il bitematismo, lo sviluppo tematico, il contrasto fra aree tonali, il rapporto tra gradi fondamentali, nell'identità armonico-tonale di ciascuna composizione.

La popolarità di Haydn (un po' meno quelle di Mozart e di Beethoven), moltiplicata dalla rapida propagazione delle sue opere stampate o manoscritte, aiutò a diffondere in tutta l'Europa lo stile classico, a dare una linea di comune omogeneità a quanto si componeva a Vienna come a Napoli, a Berlino come a Parigi e a Londra. Le somiglianze e le affinità fissarono uno stile cosmopolita che era impensabile cinquant'anni prima. Lo stile classico definito a Vienna si ritrova nelle musiche strumentali iberiche di Boccherini e in quelle pianistiche londinesi di Clementi, ma non fu estraneo alle creazioni teatrali, particolarmente quelle di Gluck, di Mozart, di Cherubini e Spontini.

LA MUSICA E LA SOCIETÀ

Il periodo di formazione e sviluppo dello stile classico coincise, nella storia dell'Europa occidentale, con il graduale passaggio dai governi aristocratico-assolutisti ai governi ispirati dalla borghesia liberale, e ai conseguenti cambiamenti delle strutture sociali e delle condizioni economiche.

Questi profondi rivolgimenti influenzarono anche la cultura e, al suo interno, la organizzazione e la fruizione della musica. Così le condizioni di vita dei musicisti e la composizione del pubblico, insieme alle strutture della comunicazione artistica, all'inizio dell'Ottocento apparivano assai diverse rispetto a quelle di mezzo secolo prima.

Teatri e concerti. Il pubblico

L'interesse per il teatro in musica, nonostante le rivoluzioni e le guerre, non diminuì, ma crebbe; dovunque fuoreggiava il repertorio italiano e, in misura minore, quello francese.

Aumentava nello stesso tempo l'interesse generale per la musica strumentale, da camera e con l'orchestra, non più ritenuta bene di consumo esclusivo per i privati, nobili e non, ma accessibile a più larghe fasce di ascoltatori.

Fu in questo periodo che si svilupparono i concerti pubblici, soprattutto a Londra (i "Professional Concerts", 1785, diretti da I. Pleyel, e i "Salomon Concerts", 1791-95, per i quali furono organizzate le due *tournées* di Haydn; dal 1815 la "Royal Philharmonic Society"). A Parigi ebbe impulso l'attività del "Concert Spirituel", che era stato fondato nel 1725; a Lipsia il "Gewandhaus" fondato nel 1781 eccetera, e un po' dovunque furono costruite o riadattate le prime sale da concerto, sia per solisti e gruppi da camera, sia per orchestra.

I concerti non erano più, come avveniva per i trattenimenti privati, offerti dal padrone di casa, ma manifestazioni a pagamento, come avveniva per l'opera. Si allargavano in tal modo le possibilità di ascolto e le aree di fruizione. Ai modi di fruizione "passiva" da parte di un pubblico composto dalle classi alte e medie si affiancò la fruizione "attiva" della musica da parte di appassionati non professionisti che suonavano per diletto.

Questa situazione nuova è fotografata dall'alto numero di composizioni, soprattutto per pianoforte, facili e gradevoli, destinate ai giovani dilettanti, che ebbe grande popolarità e diffusione durante i successivi decenni. L'esistenza di questo doppio canale di diffusione della musica era già ben presente a Carl Philipp Emanuel Bach, che per i "*Kenner und Liebhaber*", cioè i professionisti e i dilettanti, pubblicò 6 raccolte di sonate, fantasie e rondò (1779-1787).

La professione di musicista

Le condizioni sociali ed economiche dei musicisti mutarono sensibilmente. All'inizio del secolo XVIII il loro *status* era generalmente quello di dipendenti stipendiati da una congregazione religiosa, o da un principe, o da un teatro. Questo tipo di rapporto si modificò negli ultimi decenni del secolo, e molti musicisti poterono affrancarsi da tali forme di dipendenza. Haydn e Mozart vissero in prima persona il cambiamento, quando passarono dal servizio rispettivamente del principe Esterházy e dell'arcivescovo di Salisburgo alla libera professione.

Le numerose e più differenziate possibilità operative che si aprirono ai musicisti furono una delle conseguenze della dilatata diffusione orizzontale della musica e, a partire dal periodo seguente la Rivoluzione francese, della scomparsa delle orchestre private.

Maggiori occasioni di suonare in pubblico si offrivano ai concertisti, in una fase di crescente affezione del pubblico per il virtuosismo, e ai compositori, che scrivevano opere su commissione dei teatri o vendevano le loro musiche strumentali agli editori. Alcuni musicisti entrarono anche nell'imprenditoria, approfittando della dilatazione delle attività commerciali, e divennero editori; vedi tra altri, Breitkopf a Lipsia, gli André padre e figlio ad Offenbach, Pleyel a Parigi, Clementi a Londra. Clementi e Pleyel furono anche fabbricanti di pianoforti.

Scuole e didattica

Un'iniziativa importante per l'istruzione professionale dei musicisti fu la fondazione a Parigi, per volontà della Repubblica francese, del Conservatorio nazionale di musica (1795), il primo istituto pubblico del genere in assoluto.

Il Conservatorio parigino servì da modello alle istituzioni pubbliche di istruzione musicale che successivamente furono fondate nelle maggiori città d'Europa. Uno dei primi fu il Conservatorio di Milano (1808) voluto da Eugenio de Beauharnais, viceré d'Italia.

Nello stesso tempo si ebbe un profondo rinnovamento degli strumenti della didattica, con il passaggio dai vecchi trattati di un tempo ai metodi per lo studio elementare e sistematico dei vari strumenti. Molti metodi e raccolte di studi e di esercizi ritenuti validi ancora oggi furono stampati per la prima volta durante l'età classica e nei decenni immediatamente seguenti. Basti ricordare, come esempio, il *Gradus ad Parnassum* per pianoforte di Muzio Clementi, e i metodi per violino di Kreutzer e Rode.

Musica e cultura

Fino alla metà del secolo XVIII accadeva di rado che un trattato, o un dialogo, o una dissertazione su questioni riguardanti la musica uscissero dalla cerchia degli addetti ai lavori. Che la musica dovesse venir considerata un aspetto della cultura universale lo avevano capito per primi i filosofi dell'Illuminismo francese.

Nei 17 volumi della grande *Enciclopedia* e nei 4 volumi di supplemento (1751-1777) sono numerose le "voci" musicali riguardanti la teoria e l'estetica. Esse sono firmate dai più autorevoli collaboratori dell'opera, a cominciare da Denis Diderot che ne era il direttore, per proseguire con Jean-Jacques Rousseau (il quale raccolse poi i suoi contributi nel *Dictionnaire de musique*, 1767), D'Alembert, Marmontel e altri.

Intanto la pubblicistica musicale compiva i primi importanti avanzamenti in direzione della storia. Per sottolineare il significato di questa tendenza, che si sviluppò sempre più durante il XIX e il XX secolo, si possono citare la pubblicazione a Londra della poderosa *Storia generale della musica* dai Greci all'anno 1789, 4 volumi, 1776-89, scritta da Charles Burney, quella del *Lessico storico-biografico dei musicisti* in 2 volumi di Ernst Ludwig Gerber (1790-92) e quella delle prime importanti monografie, su Bach (del Forkel, 1802) e su Palestrina (del Baini, 1828).

L'editoria musicale

L'incremento della produzione strumentale e la conseguente necessità di fornire agli esecutori spartiti e parti (per le voci e d'orchestra); lo sviluppo della didattica, con la necessità di stampare metodi, studi ed esercizi per coloro che studiavano uno strumento, favorirono la crescita quantitativa delle edizioni musicali in una misura che pochi decenni prima sarebbe sembrata impensabile. I processi di stampa furono accelerati dalla scoperta del procedimento litografico, impiegato accanto a quello tradizionale su lastre incise.

L'editoria moderna nacque in questo periodo e se ne occuparono in molti. Alcune case editrici proseguono ancor oggi l'attività iniziata in quegli anni: tra essi Breitkopf e Schott in Germania, Ricordi (fondata nel 1808) in Italia, Novello e Boosey a Londra.

Haydn, Mozart, Beethoven, la triade classica

FRANZ JOSEPH HAYDN

La vita

Nacque a Rohrau, Austria meridionale, nel 1732. Dotato di una bella voce, a 6 anni fu mandato nella scuola della vicina Hainburg. Qui lo scoprì, due anni dopo, il maestro di cappella Georg Reuter, alla ricerca di voci bianche e lo "reclutò" per la scuola di canto corale della cattedrale di Santo Stefano a Vienna. Nell'annesso convitto continuò l'istruzione nel canto, nel clavicembalo e nella composizione.

Fu così in grado, quando per la muta della voce fu dimesso dal coro e dal convitto, di iniziare con gradualità la professione. Gli anni 1750-60 furono prolifici: diede lezioni, suonò in piccoli complessi, si cimentò nelle prime composizioni per i conti Fürnberg e Morzin. Gli dimostrarono simpatia Metastasio e Porpora, dal quale ebbe alcune lezioni.

Il colpo di fortuna arrivò nel 1761 quando fu assunto come vice-maestro di cappella presso una delle più potenti famiglie dell'aristocrazia ungherese, gli Esterházy. Generale dell'esercito austriaco durante la guerra dei Sette Anni, il principe Nicola Esterházy, detto "il Magnifico", era grande appassionato di musica, e si diletta anche a suonare uno strumento sconosciuto ai più, il *baryton*, un tipo di violone fornito di corde di risonanza. A Vienna nel suo palazzo d'inverno, nella residenza estiva di Eisenstadt e dal 1766 nello splendido castello di Esterház a sud del lago di Neusiedler, il principe Nicola manteneva un tono di vita fastoso nel quale avevano ampio spazio la musica e gli spettacoli.

Nel trentennio che trascorse al suo servizio Haydn, nominato nel 1766 primo maestro di cappella, svolse un'intensa e appassionante attività di compositore e direttore delle esecuzioni. L'orchestra, il piccolo teatro di Esterház furono i preziosi laboratori nei quali nacquero a getto continuo sinfonie, divertimenti, opere teatrali, concerti, quartetti e, a decine, musiche da camera che coinvolgevano il baryton.

Ci appare straordinario che le sue composizioni, nate per uso privato in un remoto castello dell'Austria, si diffondessero velocemente in tutta l'Europa, prima manoscritte e poi stampate. Nel 1780 Haydn era già uno dei compositori più famosi del continente, e da varie parti gli giungevano richieste e commissioni di nuove musiche che in qualche caso Haydn, autorizzato dal suo principe, soddisfaceva.

Nel 1790 la morte di Nicola Esterházy fornì l'occasione ad Haydn di cambiare il suo *status*, da dipendente in libero professionista, perché l'erede Esterházy, per ragioni economiche, sciolse l'orchestra e lasciò libero Haydn accordandogli una pensione. Egli accolse allora l'offerta del violinista ed impresario J.P. Salomon di comporre e dirigere sinfonie per la sua società di concerti a Londra. Furono due viaggi e due soggiorni (1791-92, 1794-95) durante i quali egli scrisse e presentò le ultime 12 sinfonie, conosciute come "sinfonie londinesi". L'accoglienza ricevuta e il conferimento della laurea in musica *honoris causa* danno la misura dell'alta considerazione da cui era circondato.

Tornò a Vienna arricchito di nuove esperienze. L'impatto con gli oratori händeliani lo indirizzò alla composizione di musiche sacre, messe composte per la ricostruita cappella Esterházy, e i due oratori.

Considerato il patriarca europeo della musica, Haydn morì a Vienna nel 1809, durante l'occupazione della città da parte delle truppe di Napoleone.

L'opera

In più di cinquant'anni di infaticabile operosità Haydn toccò tutti i generi e le forme musicali coltivate tra il 1750 e l'inizio del XIX secolo, ma, a differenza di Mozart, con alcune limitazioni. Le opere teatrali occupano il periodo legato al teatrino di corte di Esterházy; scarsa è la produzione di concerti per strumenti solisti; la musica sacra è quasi tutta concentrata negli ultimi anni, dopo il secondo ritorno da Londra.

Il catalogo della produzione di Haydn fu compilato da Anthony van Hoboken e pubblicato in due volumi: I – musica strumentale, 1957; II – musica vocale, 1971. La sigla Hob, seguita da un numero romano e un numero arabo (per esempio Hob. XV 3) è la chiave di riferimento delle composizioni haydiniane secondo detto catalogo.

Le sinfonie e i concerti

Il catalogo dell'Hoboken riconosce come autenticamente haydiniane 108 sinfonie, composte tra il 1759 e il 1795. Sono tutte in 4 tempi, ad eccezione di un piccolo numero di opere giovanili, scritte prima del 1765, che sono in 3 tempi.

Fino alla sinfonia n. 81 furono scritte per l'orchestra degli Esterházy; le loro proporzioni sono rapportate all'organico di quel complesso, formato da una ventina di strumentisti.

Più ampie, elaborate e con l'impiego di un numero maggiore di strumenti a fiato sono le 6 sinfonie "parigine" (nn. 82-87), così chiamate perché scritte su commissione della Loggia olimpica di Parigi nel 1786, e le 12 sinfonie "londinesi" nn. 93-104, composte per i concerti organizzati dall'impresario Salomon (1891-95).

Tra le sinfonie più fortunate se ne ricordano alcune note con un titolo, che era posto quasi sempre da un editore:

Sinfonia degli addii (nn. 45, 1772), *L'orso* (nn. 82, 1786), *La gallina* (nn. 83, 1785), *La sorpresa* (nn. 94, 1791), *Sinfonia militare* (nn. 100, 1794), *L'orologio* (nn. 101, 1794), *Sinfonia del rullo di timpano* (nn. 103, 1795).

Sotto l'aspetto formale le sinfonie giovanili, composte prima del 1770, sono nello stile galante e con influenze di Sammartini, C. Ph. E. Bach, Wagenseil. L'orchestra era formata da archi, 2 oboi e 2 corni, con l'occasionale aggiunta di qualche altro strumento a fiato.

Nelle sinfonie della maturità Haydn realizzò lo stile classico strutturato in 4 tempi: I, Allegro in forma-sonata, a volte preceduto da un Adagio – II, Andante in forma di romanza o di tema con variazioni, nel tono della sottodominante – III, Minuetto, con trio e ripresa – IV, Allegro (o Presto, o Vivace) in forma-sonata, o in forma di rondò o di rondò-sonata.

L'organico dell'orchestra comprendeva archi, 1 o 2 flauti, 2 oboi, 2 fagotti, 2 corni, spesso 2 trombe e timpani, raramente 2 clarinetti.

Nelle sinfonie parigine e londinesi è pienamente realizzato lo stile sinfonico con l'individuazione della scrittura degli strumenti e il loro impiego ora a solo, ora per famiglie, ora in particolari combinazioni timbriche.

Un rilievo decisamente inferiore hanno nella produzione haydniana i concerti solistici, la maggior parte dei quali fu scritta durante i primi anni del suo servizio presso gli Esterházy.

È verosimile che la forma del concerto non fosse particolarmente gradita al suo protettore, ed è possibile che la concezione dell'antagonismo Solo-Tutti non fosse la più congeniale alla musicalità del compositore. Tra le opere più felici si ricordano pochi concerti per clavicembalo, per violino, per violoncello, per tromba.

La musica da camera

La folta produzione di composizioni da camera durante gli anni 1761-90 indica l'alta considerazione in cui Nicola Esterházy teneva questo genere. Ne abbiamo la riprova osservando che, per uso personale del principe, Haydn scrisse 126 trii per *baryton*, viola e basso, una ventina di duo per *baryton* e violoncello, una dozzina di divertimenti per *baryton*, archi e 2 corni.

Il punto più alto dell'opera cameristica di Haydn è però segnato dagli 83 quartetti per archi. Alla forma del quartetto Haydn rimase legato più che ad ogni altra, dai primi che risalgono agli anni Cinquanta, all'ultimo del 1803. Più ancora delle sinfonie essi rivelano, passo per passo, il cammino stilistico compiuto: l'affrancamento dai residui del barocco, la partecipazione e poi il distacco dallo stile galante, la maturità piena conquistata con i 6 quartetti dell'op. 33 (1778-81; chiamati "i quartetti russi" perché dedicati al granduca Paul Petrovic), confermata e sviluppata nelle raccolte successive.

Haydn fissò i canoni della scrittura quartettistica conferendo pari dignità ai quattro strumenti, a poco a poco liberati dall'egemonia del primo violino, interessati ad un discorso collettivo in cui si scambiano i temi, i motivi, spunti e risposte, in cui si passa rapidamente da andamenti orizzontali a formule di accompagnamento, e l'alternanza tra i procedimenti di segno contrappuntistico e quelli di impianto armonico è continua.

Lo "stile di conversazione" attuato da Haydn nei quartetti per archi è stato eloquentemente definito da Goethe: *"Si ascoltano quattro persone intelligenti le quali discorrono fra loro, ci si propone di trarre un vantaggio dai loro discorsi e di conoscere che cos'hanno di peculiare i loro strumenti"*.

Anche nelle 52 sonate per clavicembalo, poi per forte-piano, scritte tra il 1760 e il 1794, è possibile seguire l'evoluzione di Haydn: dalle prime che ricordano le *suites*, a quelle scritte intorno al 1776 nelle quali è evidente l'influsso di Carl Philipp Emanuel Bach, a quelle successive al 1780, che prestano maggior attenzione all'invenzione melodica. Ignorate o trascurate per molti anni dai pianisti, le sonate di Haydn hanno conosciuto recentemente un ritorno di attenzione, che ha contribuito ad apprezzarle.

Un genere tutto austriaco di musica da camera, in auge per alcuni decenni a partire dalla metà del secolo XVIII, fu il *divertimento* con le forme affini: serenata, cassazione, notturno. Per gruppi di archi solisti o di fiati solisti, meno frequentemente di archi e fiati, era un genere di facile consumo, di struttura variata (per lo più Allegro-Minuetto-Andante-Minuetto-Allegro). Era composto spesso su ordinazione di aristocratici o ricchi borghesi. Haydn scrisse circa 50 divertimenti e forme affini per formazioni differenti.

La semplificazione del linguaggio a uso di comunicazione immediata garantiva una facile accoglienza da parte degli ascoltatori, i quali richiedevano un tipo di svago simile a quello dell'odierna musica leggera.

La produzione da camera di Haydn comprende anche 41 trii con cembalo/forte-piano e 21 trii per archi.

Le opere teatrali

Per il teatrino di Esterházy Haydn compose 13 opere, prevalentemente buffe, cantate in italiano.

Sono state riprese recentemente *Lo speziale* (1768), *Le pescatrici* (1770), *Il mondo della luna* (1777), "drammi giocosi" tutti su libretti di Goldoni.

Le composizioni vocali sacre

Ad eccezione dell'oratorio *Il ritorno di Tobia* (1775) e di poche messe, la produzione sacra di Haydn fu successiva al suo ritorno dall'Inghilterra.

Come la grande maggioranza delle sue opere, anche le messe scritte tra il 1796 e il 1802 (da ricordare la *Missa "in tempore belli"* 1796; la *Nelson-Messe*, 1798; e la *Theresien-Messe*, 1799) nacquero per sollecitazioni esterne: in questo caso, la committenza da parte del principe Nicola II Esterházy per l'onoramento della pia consorte.

Per decisione autonoma Haydn compose invece i due oratori che coronarono la sua lunga operosità di compositore: *Die Schöpfung* (*La creazione*), 1798, e *Die Jahreszeiten* (*Le stagioni*), 1801, oratorio profano imbevuto di spiriti teisti e illuministi, l'uno e l'altro su libretti di Gottfried van Swieten, preposto alla biblioteca di corte, che si era fatto paladino a Vienna della conoscenza di Bach e degli oratori di Händel.

Opera singolare è *Le sette parole di Cristo sulla croce*. Nata per orchestra (1785), poi trascritta per quartetto d'archi (1787), fu successivamente trasformata in oratorio per soli, coro e orchestra con la collaborazione, per il testo, di van Swieten.

La personalità

Il merito storico maggiore di Haydn è l'aver saputo convogliare i differenti e a volte contraddittori elementi, indirizzi e presagi alla creazione dello stile classico e di averlo realizzato esemplarmente nelle sinfonie e nei quartetti dal 1770 in poi.

Il valore artistico delle sue creazioni sta invece nella felicità dell'invenzione musicale che animò le sue sinfonie e i suoi quartetti, ma che è presente anche in alcune sonate per tastiera, negli oratori degli ultimi anni e qua e là in molte opere.

Quartetti e sinfonie sono la fotografia fedele delle sue idealità e della sua indole. Rivelano la giovialità e la bonomia di un uomo il cui ottimismo è raramente scalfito.

Il suo equilibrio, non privo di grazia né di malizie, si manifesta con una vena inventiva di estrema abbondanza. La musica zampilla con la felicità di un'improvvisazione, anche se tutto in realtà è stato chiaramente predisposto, anche se certi effetti (per esempio le modulazioni improvvise, gli indugi, e gli scatti) sono attentamente pesati. Il discorso si articola fluente in frasi chiare, conseguenti e logiche, di immediata presa sull'ascoltatore. Sembra che egli scriva per gioco, e ci convince che il primo a divertirsi fosse lui.

La chiarezza della tematica, nella quale ricorrono prestiti dalla musica popolare e ritmi di danze, e la semplicità del disegno formale spiegano la popolarità che egli aveva raccolto in tutta l'Europa quando non s'era ancora mosso dalle sue residenze austriache. Segnali di questa popolarità sono la diffusione delle sue opere, che gli editori di vari paesi stampavano e ristampavano, e l'influenza da lui esercitata sui compositori contemporanei, primo fra tutti Mozart.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

La vita

Salisburgo, dove Mozart nacque nel 1756, era la sede di un piccolo principato ecclesiastico semiindipendente, e della cappella musicale del principe-arcivescovo era membro apprezzato il violinista, compositore e didatta Leopold Mozart, padre di Wolfgang.

Egli intuì presto il precoce ed eccezionale talento musicale del figlio, che a 6 anni già scriveva minuetti per cembalo e a 9 componeva le prime sinfonie, e dedicò ogni cura alla sua formazione musicale e a preparargli una carriera che presagiva luminosa.

Nel disegno pedagogico paterno ebbero un ruolo importante i viaggi musicali, progettati con il duplice fine di far conoscere il fanciullo prodigio e di portarlo a contatto con le diverse personalità, ambienti e stili della musica europea. Una buona metà degli anni 1762-72 Wolfgang Amadeus li trascorse in giro per l'Europa in compagnia del padre. Diede concerti, a volte in duo con la sorella Annamaria, detta familiarmente Nannerl, conobbe compositori e personaggi autorevoli, ascoltò molta musica, assimilando con incredibile facilità nella propria sbalorditiva natura musicale le differenti tradizioni artistiche con le quali veniva in contatto.

Dopo le prime esibizioni a Monaco e alla corte di Vienna, tra i 7 e i 10 anni compì un lungo viaggio nell'Europa nord-occidentale, toccando molte città della Germania, fermandosi a Parigi e a Londra dove, per il tramite di Johann Christian Bach, prese consapevolezza della musica strumentale e teatrale di matrice italiana.

In Italia fu tre volte, tra il 1770 e il 1772. Nel primo viaggio le sue esibizioni pubbliche a Verona, Mantova, Milano, Bologna (dove ebbe lezioni da padre Martini), Firenze, Roma (dove il papa Clemente XIV lo insignì dell'ordine dello Speron d'oro), Napoli, furono coronate dalla rappresentazione al teatro Ducale

di Milano della sua opera *Mitridate re di Ponto*. Ad essa, nel 1771 e 1772 seguirono, nello stesso teatro, altre due opere.

Tra un viaggio e l'altro rientrava a Salisburgo, occupava il posto di *Konzertmeister* nell'orchestra arcivescovile o quello di organista nelle chiese della città, studiava e soprattutto componeva. Ma la città natale, che pure vantava un'attiva vita musicale, gli andava stretta e gli venne presto in uggia. Ogni occasione era buona per chiedere temporanei congedi, soprattutto allo scopo di far rappresentare opere nuove, giacché il teatro musicale era la sua aspirazione più alta.

L'insofferenza crebbe quando fu nominato arcivescovo Hieronymus conte di Colloredo, uomo severo e assai poco propenso a consentire che Wolfgang si allontanasse dalla città e dal posto di lavoro. Mozart cercò inutilmente una diversa sistemazione a Mannheim e a Parigi, dove nel 1778 morì la madre che lo accompagnava.

La rottura diventò irreparabile nel 1781. A 25 anni Mozart lasciò Salisburgo, il posto nella cappella e la famiglia e si stabilì a Vienna, con l'intenzione di affrontare la libera professione. Sposò Costanza Weber, che aveva conosciuto a Mannheim, e intraprese la conquista del mondo musicale viennese, che era dominato dalla personalità di Haydn.

I primi anni ottenne successi, soprattutto come solista nelle esecuzioni pubbliche e private durante le quali, dirigendo, suonava i suoi concerti per piano-forte e orchestra; diede lezioni private; gli editori, Artaria soprattutto, pubblicavano volentieri le sue composizioni; la rappresentazione dell'*Entführung aus dem Serail* (Il ratto dal serraglio) fu accolta con grande favore. Per ironia della sorte, il successo professionale e mondano di Mozart presso il pubblico andò scemando proprio negli anni in cui egli scrisse i suoi capolavori: le tre opere su libretti di Da Ponte (*Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*), le ultime sinfonie e i quintetti.

Specchio della difficile situazione esistenziale era il peggioramento della sua condizione economica, con la continua ricerca di commissioni e le richieste di prestiti ai suoi fratelli della loggia massonica. Un viaggio nel 1789 a Praga, Dresda e Berlino alla ricerca di una sistemazione stabile e onorata non diede gli esiti sperati.

Precocemente logorato nel fisico, morì di febbre reumatica a Vienna, nel dicembre del 1791. Seppellito in una fossa comune insieme ad altri, si perse subito la memoria della sua tomba.

L'opera

Anche quando coltivarono onorevolmente differenti forme musicali, i compositori, a cominciare dai più grandi, raggiunsero l'eccellenza per la quale sono considerati grandi con opere significative solo nell'ambito di uno o di pochi generi. Uno solo lasciò dei capolavori in quasi tutti i generi, vocali e strumentali, profani e sacri, coltivati nel suo tempo: Wolfgang Amadeus Mozart.

Dotato dalla natura di un talento eccezionale, quale nessuno forse ebbe, prima e dopo di lui, accanto ai capolavori che tutti conoscono Mozart produsse un numero molto alto di opere che figurano tuttora nei cartelloni dei nostri teatri e nei programmi dei concerti. La maggior parte di esse fu composta durante il decennio viennese, tra il suo 25° e il 35° anno di età, ma molte

composizioni scritte durante gli anni della formazione e della prima maturità recavano già l'inconfondibile segno della sua personalità.

La catalogazione delle opere di Mozart fu effettuata più di un secolo fa da L. von Köchel, e in seguito completata e perfezionata da A. Einstein e da altri musicologi.

Il riferimento alla catalogazione Köchel è dato dalla sigla K. (o KV) seguita dal numero del catalogo.

L'opera omnia di Mozart fu pubblicata da Breitkopf & Härtel (1876/1905).

Nel 1955 l'editore Bärenreiter, in collaborazione con il Mozarteum di Salisburgo, ha iniziato la pubblicazione di un nuovo opera omnia in edizione critica.

Le opere teatrali

Mozart compose 24 opere per teatro che si possono rubricare sotto tre tipi: opere serie su libretti italiani, opere buffe su libretti italiani, *Singspiele* in lingua tedesca.

L'opera seria italiana, di schemi e spiriti metastasiani, benché continuasse a godere tuttora i favori del pubblico che apprezzava lo stile belcantistico, viveva ormai i decenni del suo tramonto. A questo tipo appartengono:

Mitridate re di Ponto, *Ascanio in Alba*, "festa teatrale" su libretto di Giuseppe Parini, e *Lucio Silla*, rappresentate al teatro Ducale di Milano nelle stagioni 1770, 1771, 1772;

Idomeneo re di Creta, Monaco, 1781;

La clemenza di Tito, sul rifacimento di un libretto metastasiano, Praga, 1791, l'ultima sua opera.

Idomeneo, la più riuscita di questo tipo, si può dire che annunciasse la conclusione della stagione dell'opera seria italiana del Settecento. Giovano all'intensità drammatica del discorso – influenzato da Gluck e dalla *tragédie lyrique* – la fitta trama del discorso orchestrale, i numerosi cori e l'alto impegno vocale dei brani solistici.

Tra le opere buffe, alcune ispirate da commedie o romanzi dell'epoca, ora comiche, più spesso giocose o di mezzo carattere, a volte melanconiche, si ricordano:

le giovanili *La finta semplice*, Vienna, 1768; e *La finta giardiniera*, Monaco, 1775;

le tre opere su libretto di Lorenzo Da Ponte, abate estroso e irrequieto nato a Ceneda (oggi Vittorio Veneto): *Le nozze di Figaro*, tratta dalla omonima commedia francese di Beaumarchais, Vienna, 1786; *Don Giovanni*, Praga, 1787; *Così fan tutte*, Vienna, 1790.

Le nozze di Figaro, *Don Giovanni* e *Così fan tutte* riassumono l'opera buffa italiana, ma nello stesso tempo la trascendono, realizzando un tipo totalmente nuovo di commedia musicale. I personaggi escono dalle tipizzazioni e si esprimono come persone, con individualità di affetti e di pensieri che si confrontano e scontrano nelle arie a solo, ma ancor più nei duetti e nei pezzi d'insieme, ben più numerosi che nelle opere buffe degli italiani contemporanei.

Altrettanto nuova è la partecipazione dell'orchestra, che spesso impiega procedimenti della scrittura sinfonica.

I *Singspiele* sono 3: il giovanile *Bastien und Bastienne*, Vienna, 1768; *Die Entführung aus dem Serail* (Il ratto dal serraglio), Vienna, 1782, una "turquerie" che eleva il genere al livello della grande arte, e *Die Zauberflöte* (Il flauto magico) su libretto di Schikaneder, Vienna, 1791.

Il *flauto magico*, emblematico e per molti versi misterioso, è l'unica opera di Mozart nella quale si evidenziano idee del tempo, in particolare lo spirito laico ed illuministico che ispirava la massoneria. I brani musicali, frammezzati da dialoghi parlati secondo l'uso del *Singspiel*, palesano una grande varietà di stili vocali e di modalità espressive, e individuano i diversi caratteri di Tamino e Pamina, di Sarastro, della Regina della notte, di Papageno.

La musica vocale sacra

Le 17 messe, i mottetti, le litanie e gli offertori per soli, coro e orchestra furono composti durante gli anni giovanili, soprattutto per gli uffici sacri nelle chiese di Salisburgo. Tra le opere più conosciute, i *Vesperes solemnes de confessore* K. 339 e il *Kyrie* K. 341.

Per la sopravvenuta morte lasciò interrotto il *Requiem* per soli, coro e orchestra K. 621, che fu decorosamente completato dal suo allievo Süssmayr, che si basò sugli appunti del maestro.

Sinfonie

Mozart compose la sua prima sinfonia (K. 16) all'età di 8 anni, mentre era a Londra con il padre. Aveva 32 anni quando scrisse l'ultima, la *Jupiter* K. 551. Complessivamente ne compose una sessantina (la metà di Haydn), ma il suo catalogo ne comprende solo 49.

Tra il 1764 e il 1788 la sua produzione sinfonica conobbe sbalzi improvvisi e altrettanto improvvisi ritorni. Negli ultimi dieci anni scrisse solo i 6 capolavori, nei quali Mozart appare teso alla realizzazione del suo mondo interiore. Le sinfonie giovanili e della prima maturità sono pezzi di circostanza o scritti su commissione, per aprire un programma di concerto o dare una cornice alle esibizioni solistiche. Tutte però segnarono, quale più quale meno, le tappe preparatorie dell'ultima fase creativa, quando le sinfonie erano diventate i punti di forza dei programmi strumentali e richiedevano un particolare impegno esecutivo. Mozart, ha scritto Alfred Einstein, procedette "dal decorativo all'espressivo, dal superficiale all'intimo, dall'esteriore alla confessione".

La prima delle sinfonie viennesi dell'ultimo decennio, fu la *Haffner* in re maggiore K. 385 (1782), elaborazione della serenata che porta lo stesso titolo. L'anno successivo, rientrando a Vienna da Salisburgo, a Linz scrisse la sinfonia in do maggiore K. 425, un brillante omaggio al sinfonismo di Haydn. Trascorsero tre anni prima che scrivesse la sinfonia in re maggiore K. 504, completata alla fine del 1786 in previsione di un viaggio a Praga dove la diresse.

Le ultime tre sinfonie – in mi bemolle K. 543, in sol minore K. 550, in do maggiore K. 551 – furono composte, con prodigioso fervore, in soli due mesi nell'estate 1788, e rappresentano tre mondi sonori ed emozionali molto diversi. Quella in mi bemolle è una vittoriosa affermazione di vita, al contrario della K. 550, pervasa da profondo pessimismo e da solitudine interiore. La

liberazione da quelle cupe ombre avvenne con la *Jupiter* K. 551, in do maggiore, illuminata da un esteso finale fugato nel quale si fondono lo stile galante e lo stile dotto.

Per quanto sappiamo, esse non furono commissionate da ammiratori, ed egli non ebbe mai l'occasione di dirigerle o di ascoltarle.

I concerti solistici

Al contrario di Haydn, che aveva scarsamente coltivato la produzione di concerti, Mozart ne compose molti e per diversi strumenti solisti: per flauto (2), per oboe (1), per clarinetto (1), per fagotto (1), per corno (4), per flauto e arpa (1), per violino (7), per pianoforte (27).

Particolare rilievo assumono i 17 concerti per pianoforte composti a Vienna. Mozart li scrisse per sé, per eseguirli in concerti pubblici e privati, e furono un potente veicolo della popolarità da lui acquistata tra il pubblico di amatori viennesi negli anni 1782-86.

Il concerto solistico di stile classico trova in queste opere la sua definizione più alta. Il rapporto solista-orchestra si svolge secondo una concezione sinfonica unitaria, il pianismo non è mai fine a se stesso né ostentazione (Pestelli parla, con espressione efficace, di *"un virtuosismo dell'intelligenza"*), e da un concerto all'altro variano i modi espressivi, dalla piacevolezza alla drammaticità, dalla serenità al ripiegamento doloroso. All'equilibrio nella costruzione degli Allegro succedono Adagi cantabili, soavi o commossi e Rondò finali divertenti e anche sbarazzini.

I quartetti e i quintetti

La forma nella quale è più sensibile l'influenza di Haydn su Mozart è il quartetto d'archi. Mozart e Haydn, pur gravitando entrambi su Vienna, non ebbero frequenti occasioni di incontrarsi. Il più vecchio riteneva che il più giovane fosse *"il più grande compositore del mondo"*, e questi, che non era tenero verso nessuno dei colleghi, venerava *"papà Haydn"*, al punto da dedicargli nel 1785 la edizione stampata di 6 quartetti (chiaramente ispirati ai Quartetti op. 33 di Haydn) composti con lungo lavoro e svolti attraverso insoliti ripensamenti.

La matura padronanza del linguaggio quartettistico con l'autonomia concorde dei quattro strumenti e l'articolazione degli sviluppi tematici, di cui egli si professava debitore ad Haydn, non limitano però né mortificano l'affermazione della personalità musicale mozartiana.

Ulteriori felici manifestazioni del genio di Mozart nell'ambito della musica da camera sono i Quintetti per archi K. 515 e 516 (1787) e il Quintetto per clarinetto e archi K. 581 (1780).

Altri generi

Mozart coltivò tutte le forme di musica da camera per e con il pianoforte: sonate a due (17) e a quattro mani (5), fantasie, variazioni per pianoforte; sonate per violino e pianoforte (42), trii. Sono opere di differente livello qualitativo, composte alcune seguendo l'estro, altre su commissione o per consimili circostanze.

Molte sono anche le composizioni ("minori") per strumenti a fiato, le marce, le danze (minuetti, *Ländlerische Tänze*, *Deutsche Tänze*).

Al periodo e agli usi salisburghesi, non sconosciuti a Vienna, appartiene la maggior parte delle serenate, dei divertimenti, delle cassazioni.

La personalità

Mozart non ottenne presso i contemporanei quell'immediato consenso con il quale erano state accolte le composizioni strumentali di Haydn, fin dagli anni nei quali era il maestro della cappella privata di Nicola Esterházy.

Questo fu dovuto al fatto che egli era morto in troppo giovane età: solo negli ultimi anni di vita la fama delle sue opere incominciò a raggiungere più vasti e più lontani pubblici. Un identico destino toccò, quasi 40 anni dopo, a Schubert.

Ma non fu quella la sola ragione. Un'altra, più profonda e sostanziale, era connaturata alla qualità della musica di Mozart che, a dirla in parole semplici, era più difficile della musica di Haydn. Questa opinione, condivisa da molti tra coloro che scrivevano sui giornali viennesi del suo tempo, non è gratuita, e ce ne possiamo convincere se esaminiamo da vicino soprattutto il modo con il quale Mozart "lavorava" le sue composizioni: la pluralità dei temi impiegati negli Allegro, la costruzione dei motivi, che accostano idee e incisi diversi, le asimmetrie fraseologiche, la sintassi che articola il discorso con una non sempre prevedibile varietà. Ma queste e altre caratteristiche linguistiche sono il supporto della ricchezza e dell'incanto della sua scrittura.

Spiegare in che cosa consista questo incanto è arduo. Vi ha certo gran parte l'invenzione melodica con le sue eleganza ed essenzialità, e il suo raccordarsi con il ritmo, l'armonia e il gioco strumentale. E vi ha importanza non piccola l'economia del procedere. Mozart non è mai prolisso e non è mai troppo stringato, a meno che lo richiedano i sentimenti che in quel momento esprime.

I sentimenti; la tavolozza espressiva di Mozart è sorprendentemente vasta. Un tempo si esaltava la sua divina leggerezza, l'ottimismo più sereno. Oggi che la sua produzione è conosciuta nella totalità sappiamo che egli nutriva la sua musica anche di opposte condizioni spirituali, e che all'ottimismo più sereno di alcune opere contrapponeva il pessimismo più tragico di altre, passando per un ventaglio di condizioni della mente e del cuore in cui trovano spazio malinconia e gaiezza, dottrina e abbandono, sagacia e ironia.

LUDWIG VAN BEETHOVEN

La vita

Discendente da una famiglia di origine fiamminga emigrata da alcune generazioni nell'elettorato di Colonia, Ludwig van Beethoven nacque a Bonn nel 1770. Il padre, tenore della cappella di corte, lo avviò presto alla musica, con la speranza che rinnovasse le fortune del fanciullo-prodigio Mozart. I risultati positivi dei primi studi gli fecero ottenere, a soli 14 anni, il posto di organista nella cappella di corte, al quale egli affiancò l'attività di violista in orchestra e di insegnante.

Più ampi orizzonti gli aprì Christian Gottlob Neefe, musicista di solida formazione diventato nel frattempo organista e compositore dell'elettore Maximilian Franz, e molto gli giovò l'amicizia del conte Waldstein e quella della famiglia del consigliere di corte Stephan von Breuning, che costituivano l'élite culturale della cittadina renana.

Questi amici propiziarono nel 1787 il suo primo viaggio d'istruzione a Vienna, interrotto per la morte prematura della madre, e un più lungo soggiorno, 5 anni dopo, nella capitale danubiana, con lo scopo che il Waldstein aveva profeticamente riassunto nel messaggio *"ricevere lo spirito di Mozart dalle mani di Haydn"*. Quello che doveva essere solo un soggiorno di studio si trasformò invece in un trasferimento definitivo: dato che, intanto, le truppe francesi avevano occupato l'elettorado di Colonia. Soppressa la cappella musicale dell'elettore (1794), non c'erano più ragioni perché egli pensasse di tornare nella città natale.

Stabilitosi a Vienna, Beethoven si preoccupò anzitutto di irrobustire la sua preparazione professionale: più che da Haydn (il quale non aveva mai manifestato una forte inclinazione didattica), ebbe preziosi insegnamenti da Johann Schenk e dal ferrato contrappuntista Albrechtsberger, e per la composizione vocale si giovò dei consigli di Antonio Salieri.

Intanto intraprendeva la "conquista" della città, si faceva conoscere e apprezzare come pianista e compositore, stringeva e coltivava i rapporti con aristocratici appassionati di musica che, nella capitale degli Asburgo (da molte generazioni mecenati della musica), erano assai numerosi: il principe Lichnowsky, il conte Rasumovskij, l'arciduca Rodolfo (fratello minore di Leopoldo II), i principi Lobkowitz e Kinsky. I loro nomi, insieme a quelli del Waldstein e dei Breuning, appaiono significativamente nelle dediche delle edizioni a stampa di importanti opere beethoveniane.

Ma un grave attacco alla sua volontà di affermazione venne dalla scoperta della progrediente sordità. Colmo d'angoscia perché il male cresceva in modo inesorabile nel 1802 scrisse, sotto la forma di una lettera indirizzata ai fratelli Carlo e Giovanni, quella nobile e tragica dichiarazione che è conosciuta come il *Testamento di Heiligenstadt* (nome di un villaggio allora alla periferia di Vienna). Di questa commossa e commovente testimonianza riportiamo alcuni passi.

"O uomini che mi ritenete scontroso o misantropo, quanto siete ingiusti! Voi ignorate la causa segreta di ciò che mi fa sembrare così. Fin dall'infanzia il mio cuore e il mio animo erano inclini alla benevolenza ... Ma pensate che sei anni fa fui colpito da un grave malanno... Pur essendo di temperamento vivace e ardente e sensibile alle attrattive della società, sono stato obbligato ad appartarmi... Non potevo dire alla gente: 'Parlate più forte, gridate, perché sono sordo'. Non potevo palesare la debolezza di un senso che in me dovrebbe essere più sviluppato e raffinato che negli altri uomini ... Costretto a vivere completamente solo, vado in compagnia solo quando lo esigono necessità impellenti... Quale disperazione ho provato quando qualcuno, vicino a me, udiva un flauto in lontananza, e io non udivo niente ... Poco è mancato che io ponessi fine alla mia vita. La mia arte, solo essa mi ha trattenuto. Mi sembrava impossibile abbandonare questo mondo prima di aver creato quelle opere che sentivo la necessità imperiosa di comporre, e così ho trascinato avanti questa miserabile esistenza ..."

A poco a poco si abituò a convivere con la sordità, diventata totale intorno al 1818, anno al quale risalgono i primi *Quaderni di conversazione* sui quali si faceva scrivere le domande dei suoi interlocutori.

Abbandonata l'attività di concertista, Beethoven si dedicò interamente alla composizione e dal 1802 le sue composizioni ottennero i consensi crescenti del pubblico. Il coreografo Viganò gli propose di scrivere per lui un balletto (*Le creature di Prometeo*), l'impresario-librettista Schikaneder lo indusse a comporre un'opera, *Fidelio*, per il teatro An der Wien. Di tanto in tanto organizzava "accademie", cioè concerti a pagamento, nei quali erano eseguite sue nuove composizioni, specialmente per orchestra.

Per assicurargli la tranquillità economica in un periodo d'inflazione crescente, alcuni amici e ammiratori, tra cui l'arciduca Rodolfo e i principi Lobkowitz e Kinsky, si impegnarono nel 1809 a corrispondergli una pensione annua di 4.000 fiorini. La svalutazione della moneta intervenuta negli anni successivi non toglie valore al nobile significato dell'iniziativa.

Dopo il 1815 incominciò il periodo più difficile della vita di Beethoven: molti amici morirono o lasciarono la città, e le esecuzioni delle sue opere si diradarono. Alla morte del fratello Carlo assunse la tutela del nipote, anch'egli di nome Carlo, ma gliene derivarono preoccupazioni e noie anche giudiziarie con la madre del ragazzo, che egli riteneva di moralità poco esemplare.

Nella solitudine, interiore e verso l'esterno, dal 1820 trascorse l'epoca delle grandi creazioni dell'ultimo periodo: le ultime sonate per pianoforte e gli ultimi quartetti, la 9ª *sinfonia*, la *Missa solennis*.

Morì nel 1827 a Vienna di cirrosi epatica.

L'opera

La produzione musicale di Beethoven fu meno copiosa di quelle di Haydn e di Mozart, come risulta evidente dal confronto, per esempio, tra le sue 9 sinfonie e le 108 e 49 rispettivamente dei suoi due predecessori.

È vero che le sue composizioni avevano una ampiezza di proporzioni sconosciuta ai maestri delle generazioni precedenti la sua, ma è altrettanto vero che Beethoven non scriveva di getto e che il suo lavoro creativo maturava attraverso una lunga successione di appunti e abbozzi, di pentimenti e rifacimenti.

Tranne che per lavori di poco conto, scritti su richiesta di editori o per compiacere estimatori o amici, Beethoven non scrisse mai su commissione. Le sue opere erano frutto del pensiero, di volontà e decisioni non influenzate dall'esterno. Poiché scriveva, primariamente, per sé stesso, poteva consentirsi innovazioni e audacie e di superare le convenzioni correnti.

Come Haydn e meno di Mozart, Beethoven si cimentò con la maggior parte dei generi musicali diffusi nella società del suo tempo, ma la sua grandezza risalta, principalmente, in alcuni gruppi di opere: nelle 9 sinfonie, nei 16 quartetti per archi, nelle 32 sonate per pianoforte, oltre che nel *Fidelio* e nella *Missa solennis*.

Studiando lo svolgimento della produzione beethoveniana, un musicologo del secolo scorso, Wilhelm De Lenz, individuò l'esistenza di tre successivi periodi stilistici (*Beethoven et ses trois styles*, 1852).

Questa tripartizione, accolta da altri studiosi (tra cui Vincent d'Indy), è tuttora considerata valida stilisticamente ed utile didascalicamente. In base a questa distinzione:

il primo periodo (che D'Indy chiamò "dell'Imitazione", 1793-1802) comprende le sonate per pianoforte fino all'op. 14, i 6 quartetti op. 18, le prime 2 sinfonie;

il secondo periodo ("dell'Estrinsecazione", 1803-1815) comprende le sonate per pianoforte dall'op. 26 all'op. 90, le sinfonie dalla *Terza* all'*Ottava*, i quartetti per archi op. 59, 74 e 95, il *Fidelio* e molti dei concerti;

il terzo periodo ("della Riflessione", 1816-1826) comprende le ultime 5 sonate per pianoforte, la *Missa solemnis*, la *Nona sinfonia* e gli ultimi quartetti per archi.

Dei vari cataloghi dell'opera di Beethoven il più esauriente fu compilato da Georg Kinsky e completato, dopo la morte di questi, da Hans Halm (1955). Le composizioni di Beethoven vi sono elencate con il numero d'opera (op. ...) dato loro dall'autore o, quando questo manca, con la sigla WoO (cioè Werke ohne Opuszahl, opere senza numero d'opus) seguita da numeri progressivi.

L'edizione completa delle opere beethoveniane fu pubblicata dall'editore Breitkopf & Härtel tra il 1862 e il 1865. Successivi rinvenimenti sono stati pubblicati dallo stesso editore nei Supplementi dell'Opera omnia.

Le composizioni per orchestra

Le 9 sinfonie di Beethoven costituiscono uno dei caposaldi della produzione e del repertorio sinfonico:

- n. 1 in Do maggiore op. 21, 1799-1800;
- n. 2 in Re maggiore op. 36, 1801-1802;
- n. 3 in Mi bemolle maggiore op. 55, 1803 (*Eroica*);
- n. 4 in Si bemolle maggiore op. 60, 1806;
- n. 5 in Do minore op. 67, 1804-1808;
- n. 6 in Fa maggiore op. 68, 1807-1808 (*Pastorale*);
- n. 7 in La maggiore op. 92, 1811-1812;
- n. 8 in Fa maggiore op. 93, 1812;
- n. 9 in Re minore op. 125, 1822-1824 (*Corale*).

A partire dalla *Terza sinfonia*, le sinfonie di Beethoven ebbero proporzioni e durata superiori a quelle di Haydn e di Mozart. Egli estese le dimensioni dei vari tempi, dispiegando intensamente i contrasti e le opposizioni tra i vari elementi. Ciò è particolarmente evidente nei tempi in forma-sonata, cioè il primo e spesso anche l'ultimo tempo, che presentano conflitti e contrapposizioni dei temi; negli Andanti, nei quali è talvolta sviluppato il principio della variazione; e anche negli Scherzi, in cui il Trio è sovente ampliato.

L'organico dell'orchestra beethoveniana è ancora quello delle ultime produzioni sinfoniche di Haydn e di Mozart: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, timpani e archi. Vi aggiunse, occasionalmente, un terzo corno (*Eroica*), un ottavino, un controfagotto e 3 tromboni (*5ª sinfonia*), un ottavino e

2 tromboni (*Pastorale*), un ottavino, un controfagotto, 2 corni, 3 tromboni e percussioni (9ª *sinfonia*).

L'impiego degli strumenti a fiato presenta alcune novità. Beethoven esaltò l'individualità timbrica di ciascuno, con effetti che, alla sua epoca, parvero rivoluzionari. Tipico lo "stile spezzato" che comparve la prima volta nell'*Eroica* e che consiste nello svolgere una melodia facendola passare da uno strumento ad un altro.

Dopo le prime due sinfonie, che rivelano ancora influenze haydniane, l'*Eroica* è la prima sinfonia in cui si dispiega pienamente la personalità beethoveniana. Secondo una assodata tradizione, essa sarebbe nata dall'ammirazione del musicista per la personalità di Napoleone, primo console della Repubblica francese; ma dopo che il Corso si fu autoproclamato imperatore dei francesi, Beethoven mutò la dedica e in testa alla partitura scrisse "*per festeggiare il sovvenire di un grand'uomo*". Ma, nonostante il pentimento e la correzione, la sinfonia ha il significato di un'esaltazione della grandezza eroica. Il concetto della lotta contro le forze avverse e la guerra al Destino che culmina in una sofferta vittoria è sviluppato invece nella *Quinta sinfonia* con il passaggio dall'iniziale Do minore al conclusivo Do maggiore. Anomala formalmente è la *Sesta sinfonia*, che si riallaccia alla voga degli idilli campestri cari alla pittura, alla poesia e alla musica del secolo XVIII. Pur avvertendo che la *Pastorale* (eccezionalmente in 5 tempi anziché 4) era "*più espressione di sentimenti che descrizione*", Beethoven diede titoli didascalici ai vari tempi:

Dolci sensazioni arrivando in campagna (Allegro ma non troppo); *Scena presso un ruscello* (Andante molto mosso), che si conclude con un episodio di musica imitativa in cui il flauto, l'oboe e il clarinetto rievocano i canti dell'usignolo, della quaglia e del cuculo; *Allegra riunione di contadini* (Allegro); *Temporale* (Allegro); *Canto pastorale e azioni di ringraziamento dopo il temporale* (Allegretto).

Il sentimento che predomina in questa sinfonia è agli antipodi delle tensioni e dei contrasti che si sviluppano nella *Quinta*. Beethoven amava profondamente la natura, e le sue composizioni prendevano spesso forma durante le sue lunghe passeggiate per i campi. Nella *Pastorale* questo sentimento si definisce in immagini di suoni.

Prima che Beethoven componesse la *Nona sinfonia*, nessun musicista aveva osato infrangere i confini tra i generi musicali e introdotto in un lavoro sinfonico quattro voci soliste e un coro. Beethoven fu il primo, e fece cantare, ai solisti e al coro, nell'ultimo tempo della *Nona*, alcune selezionate strofe dell'*Inno alla gioia* di Schiller. Il fine non era solo di natura musicale, ma si integrava di contenuti che oggi definiremmo ideologici, perché rivelatori delle idealità morali che animavano l'uomo Beethoven: l'aspirazione alla fratellanza universale tra gli uomini e il fondamento della Gioia sull'amore per un Padre celeste.

Altre composizioni per orchestra:

11 *ouvertures*, tra cui le 3 *Leonore*, *Coriolano*, *Egmont*, *Prometeo*;

5 concerti per pianoforte e orchestra: n. 1 in Do maggiore op. 15, 1798; n. 2 in Si bemolle maggiore op. 19, 1795; n. 3 in Do minore op. 37, 1800; n. 4 in Sol maggiore op. 58, 1806; n. 5 in Mi bemolle maggiore op. 73, 1809 (*L'Imperatore*);

il concerto per violino e orchestra in Re maggiore op. 61, 1806;

il Triplo concerto per pianoforte, violino, violoncello e orchestra in Do maggiore op. 56, 1804.

Le Composizioni per pianoforte

Il fulcro dell'opera pianistica beethoveniana è costituito dal blocco delle 32 sonate. Esse si estendono attraverso l'intero processo creativo, tra il 1795 e il 1822. La distinzione del De Lenz nei tre stili trova nelle sonate per pianoforte una puntuale verifica.

Appartengono al primo periodo (1795-1800):

le 3 sonate op. 2 dedicate ad Haydn; le 3 sonate op. 10; la *Sonata patetica* op. 13 dedicata al principe Lichnowsky; le 2 sonate op. 14, la sonata op. 22.

Furono composte durante il secondo periodo (1801-14):

la sonata op. 22, pure dedicata al principe Lichnowsky; le 2 sonate "*quasi una fantasia*" op. 27. La seconda, dedicata alla contessa Giulietta Guicciardi è nota come "*sonata al chiaro di luna*"; la sonata op. 28; le 3 sonate op. 31; le 2 facili sonate op. 49; la sonata op. 53 dedicata al conte Waldstein; la sonata op. 54; la sonata op. 57 dedicata al conte Brunswick, *Appassionata*; la sonata op. 78 dedicata a Teresa Brunswick, la sonata op. 81a, *Les adieux*, dedicata all'arciduca Rodolfo; la sonata op. 90.

Nel terzo periodo si collocano le ultime 5 sonate, composte tra il 1816 e il 1822: op. 101, 106, 109, 110, 111.

Chi voglia seguire passo per passo la trasformazione dello stile classico quale si presenta nell'opera beethoveniana trova nelle sonate per pianoforte l'itinerario completo. Beethoven aderiva al pensiero classico e ne accettava il linguaggio e la sintassi, ma li sottoponeva a continue modifiche innovative, a cominciare dagli aspetti formali.

Fin dall'op. 2 sostituì al minuetto lo scherzo (ma ritornerà poi ancora il minuetto); nell'op. 13 interruppe due volte il corso dell'Allegro iniziale per inserirvi alcune battute del Largo introduttivo; nell'op. 26 al posto dell'Adagio pose uno Scherzo, cui segue una "*Marcia funebre sulla morte di un Eroe*"; il primo tempo della sonata "*al chiaro di luna*" è un Adagio in forma di romanza; nell'op. 31 n. 3 mancano i tempi lenti, e ci sono uno Scherzo e un Minuetto; nell'op. 57 abolì il ritornello dopo l'esposizione del primo tempo, e il secondo e il terzo tempo si susseguono senza soluzione di continuità; i 3 tempi dell'op. 81a portano ciascuno un titolo: "l'addio", "l'assenza", "il ritorno". Nelle sonate dell'ultimo periodo predominano il principio dello sviluppo e la variazione; alcuni tempi delle op. 101, 106 e 110 sono delle fughe.

Aspetti formali a parte, il valore delle sonate beethoveniane è nella qualità del pianismo che esse propongono, un pianismo che ha assorbito la lezione di Clementi e di Dussek e ha dilatato le dimensioni foniche della tastiera, sviluppato un suono denso di accordi e animato da una cantabilità fortemente espressiva.

Il pianismo romantico, con la ricerca della varietà timbrica, con l'estensione del virtuosismo ai più dilatati confini delle possibilità tecniche, con la mescolanza e alternanza degli stili di scrittura e compositivi, ha il suo fondamento nell'opera pianistica di Beethoven quale si rivela nelle sonate della maturità.

Altre composizioni per pianoforte:

minore importanza, spesso opere di circostanza, hanno le danze, i rondò, molte variazioni. Il Beethoven autorevole riappare nelle *33 Variazioni su un valzer di Diabelli* op. 120 (1823) e nelle due raccolte di *Bagatelle* op. 119 e 126 dello stesso periodo.

La musica da camera

Copiosa fu la produzione cameristica di Beethoven, il cui catalogo annovera sonate a due, trii e quartetti.

Emergono i 18 quartetti per archi che, come le sonate per pianoforte e le sinfonie, sono espressioni artisticamente felici del primo periodo stilistico (i 6 quartetti op. 18), del secondo (i 3 quartetti op. 59, i quartetti op. 74 e 95) e del terzo periodo (op. 127, 130, 131, 132, 135 e la *Grande fuga* op. 133).

Uno dei momenti più alti raggiunti da Beethoven nella scrittura quartettistica si ravvisa nell'op. 59. I tre *Quartetti russi* (chiamati anche *Quartetti Rasumovskij* dal nome dell'ambasciatore russo a Vienna, che stipendiava un eccellente quartetto in cui egli suonava la parte del secondo violino), occupano nella produzione di Beethoven per quartetto una posizione affine a quella dei quartetti op. 20 e 33 nell'opera di Haydn.

Stupirono i contemporanei per la dilatazione inusuale delle dimensioni, per la quantità dei temi (tra cui, omaggio al committente, due temi russi), per la complessità e ricchezza degli sviluppi.

Tra le altre composizioni da camera sono da ricordare le 10 sonate per violino e pianoforte (tra cui l'op. 24, *La Primavera* e l'op. 47, a *Kreutzer*), le 5 sonate per violoncello e pianoforte, i trii con pianoforte e i trii con archi, il *Settimino* op. 20 per archi e fiati, opera a suo tempo assai celebrata, varie composizioni per strumenti a fiato con o senza pianoforte.

L'opera teatrale

Beethoven scrisse una sola opera teatrale, *Fidelio*. Il titolo corrisponde al nome proprio maschile (fittizio) sotto il quale si cela la protagonista, Leonora, che si è travestita da uomo per strappare il marito Florestano dalle mani di un nemico politico che l'ha imprigionato in una fortezza condannandolo a morte.

Il libretto, nella forma del *Singspiel* con dialoghi frammezzati ai brani musicati, è di J. Sonnleithner, che lo trasse da un fortunato libretto francese, *Léonore ou L'amour conjugal* di J.N. Bouilly.

La stesura dell'opera fu laboriosa, anche per la scarsa dimestichezza di Beethoven con la composizione teatrale, e passò attraverso 3 successive versioni.

La prima andò in scena nel novembre 1805 nel teatro An der Wien e fu giudicata troppo lunga. Beethoven la sottopose a revisione e apportò dei tagli, ma non fu sufficiente perché la seconda versione (teatro An der Wien, marzo 1806) avesse accoglienze migliori.

Beethoven ci ritornò sopra alcuni anni dopo, sul libretto ritoccato da G.Fr. Treitschke. Rappresentato al teatro di Porta Carinzia nel maggio 1814, *Fidelio* ottenne finalmente lo sperato consenso, ma solo molti decenni dopo il pubblico scopri e apprezzò le grandi bellezze di quest'opera.

Come l'*Eroica* e la *Nona sinfonia*, *Fidelio* è anche lo specchio dei pensieri e delle convinzioni dell'uomo Beethoven. Il messaggio dell'opera è, tutt'insieme, un omaggio alla libertà riconquistata, una condanna della tirannide, un elogio dell'amor coniugale. Uomo del suo tempo, Beethoven aveva sentito acutamente questi temi, resi quanto mai drammatici dagli eventi politici e militari che, dallo scoppio della Rivoluzione francese in poi, avevano coinvolto in tutta l'Europa popoli e individui. Era tipico della sua natura etica, l'unica volta che affrontò il teatro in musica, di scegliere un soggetto nel quale non giocassero le schermaglie e i contrasti amorosi tradizionali nelle opere italiane, francesi e nei *Singspiele*, ma si dibattessero conflitti drammatici ed esistenziali.

Composizioni vocali sacre e profane

Scarso rilievo hanno le cantate, i Lieder, i canti, le poche composizioni a cappella. Scialbo, tutto considerato, l'oratorio *Cristo sul monte Oliveto* per soli, coro e orchestra op. 85 (1805).

Un capolavoro è invece la *Missa solennis* in Re maggiore per soli, coro e orchestra op. 123, iniziata nel 1818, completata nel 1823 e dedicata all'allievo e amico arciduca Rodolfo d'Austria in occasione della sua nomina ad arcivescovo di Olmütz.

Il taglio formale, l'alternanza fra le voci soliste e le parti corali, il contributo dell'orchestra non si discostano, nella *Missa solennis*, da quelli tradizionalmente accettati, per ultimi da Haydn e da Schubert, nella composizione delle messe, anche se l'edificio musicale da lui innalzato con i suoni assunse proporzioni e ampiezze inconsuete nella funzione liturgica, una messa di consacrazione, cui era stata destinata.

Spirito intimamente religioso ma con venature panteistiche e con scarsa adesione alla religione rivelata, Beethoven espresse nella *Missa solennis* la professione di fede di un musicista che crede nel trascendente, nel divino, nell'eterno, li confronta con la sua natura umana e cala questa contraddizione nel mondo della sua musica. Le parole e le frasi del testo liturgico latino innescano risposte in cui il senso della maestà divina (*Gloria in excelsis Deo*), dell'adorazione e della riconoscenza per il Creatore (*Quoniam tu solus*) si mescolano alla commossa tenerezza di alcuni *solo*, al supplichevole *Miserere* e alla suprema invocazione *Dona nobis pacem* che conclude l'opera.

Beethoven e la forma-sonata

Dai *Trio* op. 1 agli ultimi quartetti le composizioni strumentali di Beethoven si svolsero costantemente entro le strutture, il linguaggio, la sintassi della forma-sonata. Non fu, come per Haydn e Mozart, un'adesione automatica, l'appropriarsi di un contenitore nel quale immettere i materiali elaborati dalla propria fantasia sonora. Al contrario, lo stile classico di Beethoven vive sull'antagonismo nei confronti di una struttura formale che aveva preso consistenza, logica e armoniosità nei decenni che avevano preceduto i suoi primi saggi di compositore e di cui, con impegno trentennale, egli si sforzò di allargare sempre più i confini senza snaturarla né distruggerla.

Questa volontà di conservare la forma-sonata (e la forma della sonata) modificandola portò Beethoven, fino dalle prime opere, a dilatarne l'architettura, ad aumentare le proporzioni delle opere. Un secondo aspetto riguarda i temi. Tra il primo e il secondo tema la divaricazione, l'antinomia dovevano essere le più ampie possibili perché era dalla loro contrapposizione che deflagravano le energie divergenti e i contrasti. Servivano a questo fine i temi brevi, essenziali, fortemente caratterizzati (si pensi all'inciso di quattro note con cui inizia l'Allegro della *Quinta sinfonia*), in grado quindi di liberare ogni possibile energia tematica, ma anche di trasformarsi, di evolversi, di diventare qualche cosa di diverso. Non è un caso che, crescendo la padronanza del comporre, si dilatino e arricchiscano gli sviluppi, e che proprio dal Beethoven della maturità prenda avvio l'arte della variazione, non più ornamentale, ma elaborativa e drammatica.

La personalità

Beethoven fu il primo compositore a rispecchiare nella sua opera gli ideali, le lotte e le sconfitte che si svolgevano nel mondo, nelle vicende storiche e nell'animo dell'uomo. La sua opera partecipò attivamente degli ideali che alimentavano il mondo uscito dagli sconvolgimenti della Rivoluzione francese prima, delle guerre napoleoniche dopo. Essa è l'immagine della sua vita affettiva, ma anche del suo pensiero – di quegli ideali di libertà che la cultura e la filosofia avevano affermato nelle opere degli illuministi, di Kant, di Klopstock, di Goethe e di Schiller.

Una grande fede nell'umanità, l'aspirazione alla libertà morale e alla fraternità tra gli uomini, l'attesa della gioia, la lotta contro il dolore e contro il destino, l'amore per la natura nutrivano le sue composizioni. Queste esigenze morali e intellettuali trovavano un campo di battaglia ideale nello schema formale della sonata: dalla opposizione tra il primo e il secondo tema come fra i vari elementi della sonata nacquero le scintille dei drammi che forzano la struttura convenzionale della sinfonia, della sonata, del quartetto.

Nell'esposizione il contrasto tra i due temi è sempre più marcato e conferisce loro il carattere distintivo: ritmico, "maschile" il primo; melodico, affettuosamente "femminile" il secondo. Il dramma si scatena nello sviluppo, che è sempre più esteso che in Haydn e in Mozart, in modo che il contrasto possa svolgersi in modo esauriente, prima di placarsi nella ripresa. Questo dualismo

e la lotta incessante che scatena allargano le dimensioni dell'ispirazione e le possibilità del linguaggio beethoveniano; l'arricchimento dell'armonia e il frequente ricorso alla modulazione sono in funzione di questo sentire la *musica* come proiezione di una lotta ideale. Analogamente, l'accrescimento delle combinazioni strumentali, le novità dell'invenzione ritmica, la varietà degli spiegamenti melodici obbediscono alla volontà di esprimere fin nei particolari i pensieri e i sentimenti di Beethoven.

ALTRI COMPOSITORI

Durante l'età del classicismo crebbero molto, in confronto alle epoche precedenti, le funzioni della musica.

La crescita sociale e il peso economico e politico dell'alta e della media borghesia, a fianco o in sostituzione dell'aristocrazia di corte e terriera, allargò in misura notevole la base del pubblico che frequentava i concerti e i teatri o che praticava, in vari modi, la musica.

A soddisfare la crescente fame di nuova musica, teatrale ma soprattutto strumentale, lavoravano infaticabili molti musicisti. Testimonianze oggettive di quanto intensa fosse in questi decenni la produzione musicale sono i cataloghi di molti compositori. Essi gestivano la conquistata libertà professionale anche fornendo in continuazione opere nuove alla mai sazia fame degli esecutori, professionisti e dilettanti, poco curando, il più delle volte, di inerpiciarsi per i nuovi, ardui viottoli dell'arte, ma accontentandosi, i più, di percorrere tranquilli sentieri già abbondantemente battuti. Tra questi fecondi poligrafi si incontrano nomi che raccolsero ai loro tempi non scarsi allori e sono degni di menzione.

Per esempio, Karl Ditters von Dittersdorf (1739-1799), oltre ai *Singspiele* che scriveva a getto continuo per i teatri viennesi, compose più di 120 sinfonie e, tra i 44 concerti, un *Grosses Konzert* che impegnava 11 strumenti solisti; o il tedesco Johann Friedrich Reichardt (1752-1814), instancabile viaggiatore attraverso tutta l'Europa, che trovò però il tempo di sfornare una sostanziosa produzione in tutti i campi, compresa la letteratura teorica, la saggistica e la storiografia; o l'altrettanto prolifico boemo Antonin Reicha (1770-1836).

Anche l'austriaco Carl Czerny (1791-1857), che oggi ricordiamo solo per i metodi e le raccolte di studi destinati all'insegnamento pianistico, fu compositore infaticabile: il suo catalogo superò le 1000 composizioni, in grandissima parte dedicate al pianoforte (variazioni, fantasie, divertimenti, *pot-pourris*, capricci ecc.).

Beninteso, fra la triade degli eccelsi Haydn-Mozart-Beethoven e il "terzo stato" dei professionisti solidi ma senza ambizioni di voli, esisteva una fascia intermedia di musicisti che diedero con le loro opere apporti non secondari alla diffusione dello stile classico, e offrirono un contributo tutt'altro che trascurabile alla definizione del quadro d'insieme di quest'epoca.

È doveroso ricordare in questo ambito alcuni artisti italiani: tra i violinisti Viotti e Paganini, tra i violoncellisti Boccherini, tra i pianisti Clementi.

Viotti e Paganini

Giovanni Battista Viotti (Fontanetto Po presso Vercelli, 1755-Londra, 1824) studiò a Torino con Pugnani ma trascorse la maggior parte della sua vita a Parigi e a Londra dove tentò la fortuna anche con l'attività di impresario teatrale e il commercio dei vini.

Interruppe presto la carriera concertistica nella quale aveva mietuto allori, ma non quella di compositore, riferita principalmente al violino (29 concerti, 42 duetti, 18 sonate, quartetti, trii eccetera). Le sue composizioni sono pregevoli per forma e nobiltà di idee, pur mancando di originalità.

L'importanza storica di Viotti risiede nel fatto di essere stato, attraverso i suoi discepoli francesi tra cui primeggiò Rode, il capostipite della moderna scuola violinistica.

Il più leggendario violinista di tutti i tempi fu, come tutti sanno, **Niccolò Paganini** (Genova, 1782-Nizza, 1840).

Ebbe i primi insegnamenti nella città natale, ma fu sostanzialmente un autodidatta. Studi recenti hanno sfatato la credenza che abbia studiato con Alessandro Rolla il quale, avendolo sentito tredicenne, avrebbe dichiarato di non aver più nulla da insegnargli suggerendogli di dedicarsi alla composizione.

Iniziò presto la carriera di virtuoso nell'Italia centrale. Un ammiratore livornese gli regalò in quegli anni un magnifico Guarneri, strumento dal quale non si separò mai.

Dal 1806 fu direttore dell'orchestra di corte della principessa Baciocchi di Lucca. Dal 1828 al 1834 effettuò una lunga *tournee* che impressionò i pubblici delle principali città d'Europa. Al ritorno si stabilì presso Parma. I disagi e la vita sregolata lo condussero a morte precoce.

Le composizioni che meglio fotografano le sue eccelse doti violinistiche sono i 24 *Capricci* per violino solo; scritti intorno al 1810, pubblicati nel 1820 sono la più ardita raccolta di studi da concerto che sia stata scritta e sono tuttora ritenuti, con le *Sonate e Partite* per violino solo di Bach, il termine più alto di confronto della bravura violinistica.

Scrisse anche 9 concerti per violino e orchestra (ce ne rimangono 6); variazioni per violino e orchestra (*Il carnevale di Venezia*, *Le streghe* ecc.), sonate per violino e chitarra, quartetti, composizioni per chitarra (strumento del quale era un provetto esecutore) eccetera.

Boccherini

Luigi Boccherini (Lucca, 1743-Madrid, 1805) fu il primo autorevole compositore di sonate e concerti per violoncello, ma ancora più importante fu il suo contributo alla definizione e all'affermazione della musica da camera per strumenti ad arco.

Iniziati gli studi musicali sotto la guida del padre, li proseguì a Roma. Nominato primo violoncello della cappella palatina di Lucca si fece apprezzare sia come solista sia in seno al quartetto costituito con i violinisti Nardini e Manfredi e il violista Cambini, che riscosse grande successo a Parigi al Concert Spirituel (1768).

Invitato a Madrid, fu nominato violoncellista e compositore della camera dell'Infante Don Juan. Trascorse il resto dell'esistenza in Spagna, tra dispiaceri ed angustie d'ogni genere e nell'indigenza, dalla quale non lo sollevarono né la nomina a direttore dell'orchestra privata della principessa Benavente Osuña, né l'assunzione nella corte di Luciano Bonaparte.

I caratteri di fondo della musicalità boccheriniana – il senso sicuro della forma, l'eleganza tematica, la chiarezza del pensiero e la consequenzialità dei procedimenti – improntano tutta la sua produzione, che fu particolarmente estesa nel settore della musica da camera. Essa annovera:

sonate per violino e b.c. e sonate per violoncello e b.c.; 42 trii per archi; 91 quartetti; 137 quintetti per archi, la maggior parte con 2 violoncelli, i rimanenti con 2 viole; quintetti con chitarra e altri strumenti; sestetti per archi; ottetti per archi e fiati.

30 sinfonie, di cui 8 concertanti, un concerto per violoncello, uno per violino, uno per clavicembalo.

La produzione vocale è molto scarsa: 2 oratori giovanili, l'opera *Clementina* e, più riuscito di tutti, lo *Stabat Mater* per 3 voci soliste e archi (1800).

I quartetti e i quintetti di Boccherini esercitarono una sensibile influenza sui contemporanei, Haydn e Mozart compresi.

Clementi

Trasferitosi in giovane età in Inghilterra, dove proseguì gli studi in un ambiente italianizzante, **Muzio Clementi** (Roma, 1752-Evesham, Inghilterra, 1832) visse la condizione professionale di musicista nell'ambito della società in cui si era sviluppata la prima rivoluzione industriale.

Per Clementi la musica si identificò con il pianoforte, e al pianoforte egli si dedicò sotto vari aspetti. Fu concertista negli anni giovanili (Mozart, che nel 1781 a Vienna gareggiò con lui davanti all'imperatore, riconobbe, con una punta di dispregio, le sue qualità tecniche, di "*mechanicus*"), insegnante, organizzatore, compositore di sonate e autore di fondamentali opere didattiche, fabbricante di pianoforti ed editore: quanto basta (e ne cresce) perché sulla sua tomba nell'abbazia di Westminster, la lapide portasse inciso l'attributo "padre del pianoforte".

La sua produzione pianistica – più di 100 sonate, pubblicate tra il 1775 e il 1821, oltre ai capricci, i valzer, le monferrine ecc. – meriterebbe di essere meglio conosciuta e più spesso eseguita. Dopo quelle di Mozart e di Beethoven, le sue sonate costituiscono il nucleo di opere pianistiche nello stile classico più rilevante sia sotto il profilo compositivo che quello strumentale.

Clementi fu il primo musicista a intuire le risorse del pianoforte, ad impiegare la scrittura a doppie note, ad irrobustire il suono, a dilatare le dimensioni musicali della tastiera, e in questa direzione Beethoven gli deve molto.

Fedele, per tutta la vita, all'ideale compositivo espresso nella forma della sonata, era capace di energici slanci e di teneri abbandoni, ma con pudore e con misura. Non era nella sua natura enfatizzare contrasti e conflitti, e restò sempre al di qua delle prime inquietudini romantiche.

I cento studi del *Gradus ad Parnassum*, la sua opera più famosa, conservano intatti i loro pregi didattici, che non si esauriscono negli aspetti tecnico-manuali, ma sono anche magistrali modelli di forma, di stile e di espressione.

Il primo romanticismo

IL ROMANTICISMO

Il *romanticismo* fu il movimento della cultura europea del XIX secolo che superò l'illuminismo e il classicismo. Dominò le letterature tedesca, inglese, francese, italiana e spagnola e le arti figurative, specialmente la pittura, nella prima metà dell'Ottocento, e la musica per tutto il secolo.

La nozione di romanticismo

Le prime definizioni del termine *romanticismo* e la teorizzazione del relativo concetto avvennero in Germania tra il 1798 e il 1804 nell'ambito del cosiddetto "Gruppo di Jena" guidato dai fratelli August Wilhelm e Friedrich Schlegel, al quale appartennero tra altri il filosofo Johann G. Fichte e i poeti Ludwig Tieck e Novalis.

Il romanticismo esordì con una perentoria ripulsa dell'arte classica e del primato della ragione affermato dagli illuministi.

Di conseguenza, e prima di tutto, rifiutò i luoghi comuni dell'ispirazione greco-romana, fossero quelli desunti dai repertori mitologici o quelli basati su fatti ed episodi dalla storia antica, e rigettò i principi dell'imitazione, delle unità aristoteliche, delle divisioni canoniche dei generi.

A tutto il repertorio della tradizione classico-umanistica i romantici contrapposero la ricerca di nuove fonti di ispirazione nel Medioevo e nei valori affermati dalla storia e dalle leggende di quella età; al secolare primato della ragione opposero la libera effusione dei sentimenti e la scoperta dell'anonima poesia dei vari popoli, accanto a quella che scaturiva come libera voce dall'anima dei poeti. Spontaneità e soggettività, dunque, a fronte degli esercizi di stile condotti su modelli esemplari o guidati principalmente dal raziocinio.

Questa rivoluzione – che toccò vari aspetti della cultura, il pensiero, la politica, l'economia e la società – non fu la conseguenza di un semplice mutamento del gusto, ma risultò dall'affiorare collettivo di un sentimento nuovo e più fresco della vita, secondo il quale i valori supremi dell'esistenza erano le forze misteriose della natura operanti in essa.

Il romanticismo fu, inizialmente e principalmente, un movimento che riguardava la parola, vale a dire la poesia, il romanzo, il teatro. Comune a tutti gli scrittori era un sentimento di insoddisfazione, un senso acuto della problematicità, che nasceva dall'irrisolto confronto interiore fra l'esigenza dell'Assoluto e il riconoscimento del Contingente.

Le risposte alla diffusa inquietudine portano i segni delle varie personalità e dei diversi doni poetici di Shelley e di Uhland, di Byron e di de Musset, di Heine e di Manzoni, di Victor Hugo e di Coleridge, di Keats e di Lamartine, e via elencando.

La musica nell'età romantica

In termini cronologici la musica che chiamiamo romantica occupa uno spazio temporale più ampio di quello della poesia e della pittura romantiche.

Nella storia della musica il *periodo romantico* è l'epoca che segue l'*età classica*. Volendo, a puro fine didattico, indicare dei termini cronologici convenzionali potremmo affermare che esso inizia intorno al 1820 e si conclude intorno al 1914. Quasi un secolo di musica, durante il quale si espressero diverse grandi personalità e fu composto un gran numero di capolavori.

Per strano che possa sembrare, il concetto romantico della musica nacque prima della musica romantica. Tra le prime e maggiori testimonianze di un modo totalmente nuovo di intendere la musica, innalzata a un posto privilegiato al centro delle arti, sono da citare gli scritti di Johann Paul Richter (di solito ricordato semplicemente come Jean Paul), e l'opera letteraria di quel singolare "intellettuale organico" *ante litteram*, coetaneo e ammiratore di Beethoven, che fu Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822). Funzionario dell'amministrazione della giustizia prussiana e al tempo stesso scrittore, Hoffmann lasciò scritto, tra molte altre riflessioni: *"Il presentimento di ciò che è più alto e più santo, della forza spirituale che accende le scintille in tutta la natura, si esprime con le note; e così la musica diventa l'espressione della più alta pienezza dell'esistenza"*.

Concetti simili furono espressi dai primi poeti romantici, soprattutto Tieck e Wackenroder, e si ritrovano lungo tutto il secolo XIX negli scritti dei filosofi, da Hegel a Schopenhauer (*"la musica è la personificazione della volontà"*), e nelle affermazioni di musicisti, da Schumann a Wagner (*"la musica tace ogni cosa, mentre dice le cose più impensabili; essa è dunque l'unica vera arte"*), da Listz a Pfitzner (*"La musica è, in assoluto, la più pura, la più essenziale e la più forte delle arti"*).

Lasciamo a questo punto il discorso sulla concezione romantica della musica e svolgiamo alcune considerazioni generali sulla musica romantica. Il che, va detto subito, non si rivela agevole e semplice come può essersi presentato per le epoche precedenti. Sviluppata in un'epoca in cui operavano fianco a fianco forti personalità, la musica romantica presenta quantità di idee dissimili che rendono spesso arduo seguire i fili di convergenti traiettorie stilistiche.

Abbondano i segnali contraddittori. Da una parte, per la prima volta venne affermata la superiorità della musica strumentale sulla vocale; dall'altra parte uno dei problemi che più interessò i romantici tedeschi fu quello dell'opera, cioè della voce che prevale sugli strumenti. Atteggiamenti contrastanti e contrapposti coesistono spesso nell'animo e nell'ispirazione di uno stesso artista: l'intimismo, per esempio, di alcune pagine pianistiche opposto all'esibizione virtuosistica di altre; o il concetto severo di musica pura o assoluta, che convive con le tentazioni della musica a programma.

Tra i caratteri innovatori nei confronti della precedente età classica ne vanno segnalati almeno due.

Il primo è il superamento del cosmopolitismo sovranazionale che aveva offerto l'omogeneità dello stile classico a musiche composte da artisti nati nelle più diverse e lontane parti dell'Europa; e il riconoscimento dei valori

delle culture nazionali, concretati nella scoperta e nella rivalutazione dei canti e delle tradizioni popolari con l'affermazione delle cosiddette scuole nazionali.

Il secondo consiste nell'affrancarsi dalla concezione che poneva la sonata, intesa dai compositori dell'età classica quale centro focale del repertorio. I musicisti romantici spezzarono la simmetria dei rapporti strutturali, e all'ordinata plasticità della forma preferirono andamenti asimmetrici. Crearono forme nuove, e quando scrissero sonate o sinfonie o quartetti o concerti, li ripensarono in termini linguistici ed espressivi rinnovati secondo una visione personale.

L'età classico-romantica

Negli ultimi decenni si è fatta strada, in molti musicologi, la convinzione che sia improprio parlare e scrivere di un'epoca classica cui è seguita un'epoca romantica, e che invece classicismo e romanticismo costituiscono un'unica età. Essi sarebbero cioè due momenti di un'unica fase della storia musicale che si è sviluppata dalla seconda metà del XVIII all'inizio del XX secolo.

Non sembra opportuno, nell'ambito della presente opera, approfondire questa tesi, al di là della breve notizia che se ne dà per informazione. Ci limitiamo quindi a riportare brevemente poche frasi illuminanti di un illustre studioso tedesco, Friedrich Blume:

“I canoni del classicismo, come norma compositiva, nei suoi fondamenti sono rimasti costantemente uguali da Stamitz a Reger; distinguono tutta la produzione musicale del periodo classico-romantico da quella del tardo barocco, proprio come la distinguono dalla musica dodecafonica e da quella seriale. Ma nell'ambito dell'epoca classico-romantica essa resta la norma obbligatoria e obbligatoria, su cui si basano Bruckner e Franck, Vaughan Williams e Cajkovskij, Wagner e Verdi. In questo senso è possibile distinguere dal periodo precedente, il barocco, un'epoca classico-romantica intesa come un tutto unico; allo stesso modo è possibile distinguere quest'ultima dal periodo successivo, quello caratterizzato dalla 'nuova musica'; ma in ogni caso non è possibile tracciare una linea di demarcazione fra un periodo classico e uno romantico”.

LE ESPRESSIONI PRIVILEGIATE DELLA MUSICA ROMANTICA

Le composizioni scritte entro gli ambiti cronologici sopra richiamati portano i segni dell'espressione e del pensiero romantici, ma essi si rivelano più marcati nelle produzioni per orchestra, nelle composizioni pianistiche e nei *Lieder*.

Le creazioni sinfoniche

L'orchestra fu una delle protagoniste della musica romantica anche per il peso rilevante che ebbe tanto nella produzione da concerto quanto in quella operistica. Dalle orchestre nella formazione che oggi chiamano da camera, cioè quella delle ultime sinfonie di Haydn e di Mozart e delle prime di Beethoven, all'orchestra sinfonica tardo-romantica, quella dell'ultimo Bruckner, di Mahler e del primo Schönberg, si ebbe un incremento notevole dei mezzi strumentali impiegati. Saranno sufficienti, a chiarire l'affermazione, due esempi:

La *Sinfonia n. 2* in Re maggiore di Beethoven, composta nel 1800-02, ha il seguente organico:

2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, timpani, archi, e impegna 30-40 esecutori;

la *Sinfonia n. 8* in Re minore di Bruckner, composta tra il 1884 e il 1890, ha il seguente organico:

3 flauti, 3 oboi, 3 clarinetti, 3 fagotti (con controfagotto), 8 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani e percussioni, 3 arpe, archi, e richiede una formazione di oltre 100 esecutori.

All'origine dei cambiamenti e delle innovazioni operate sull'organismo "orchestra" tra il primo Beethoven e l'ultimo Bruckner sta, evidentemente, uno stimolo culturale: la trasformazione della sensibilità e l'affermarsi di nuove esigenze espressive. Ma non è da credere che queste trasformazioni siano consistite solo nell'accresciuto numero degli strumenti che costituiscono gli organici strumentali. Questo fu uno degli aspetti, il più esteriore, ma forse non il più importante. All'orchestra romantica accadde un fenomeno analogo a quello che si riscontra nella pittura dell'Ottocento. Questa, da Delacroix agli impressionisti, rispose all'esigenza di un cromatismo più ricco e raffinato ottenuto moltiplicando i colori e gli impasti di colori e sfruttando l'apporto trasfigurante della luce.

Qualcosa di simile avvenne nell'orchestra, organismo nel quale i timbri strumentali si possono ritenere gli equivalenti dei colori nella pittura. Anche nell'orchestra dell'Ottocento si moltiplicarono i timbri e gli impasti di timbri e si scoprirono nuovi effetti fonici.

Nell'organico sinfonico furono via via iscritti nuovi strumenti e quindi nuovi timbri: l'ottavino, il controfagotto, il trombone, il basso tuba, l'arpa, vari strumenti a percussione a suono determinato e non. All'inizio del secolo la parte dei violoncelli era già divisa da quella dei contrabbassi; verso la metà del secolo si estese negli strumenti ad arco l'uso delle file divise (violini primi a due, a quattro ecc.) e si fece maggior ricorso ai suoni armonici; negli ottoni vennero introdotti tipi vari di sordine; si scoprì il *glissato* nell'arpa, poi esteso al pianoforte.

Un fatto importante fu il progresso realizzato nella costruzione e nel maneggio degli strumenti a fiato, progresso agevolato dall'applicazione delle chiavi negli strumenti a fiato in legno, di cilindri e pistoni negli strumenti in ottone. Ciò consentì di trarre da questi strumenti tutti i suoni della scala cromatica, nelle rispettive estensioni.

I compositori che diedero i contributi decisivi allo sviluppo dell'orchestra romantica furono Beethoven, Berlioz, Liszt, Wagner e successivamente Mahler e Debussy.

Il pianoforte

Sparito il clavicembalo, negletto l'organo, all'inizio del secolo XIX il pianoforte era già diventato il re degli strumenti a tastiera. Gli venivano riconosciute molte qualità: risposte rapide nella dinamica, graduabilità del suono, estensione della tastiera in crescita, sia all'acuto sia al grave, cantabilità, vigore, varietà di colori. Nei modelli più ampi la sonorità riempiva agevolmente le sale da concerto, ma nei modelli a tavolino o verticali ripiegava alle dimensioni dei salotti nelle case d'abitazione.

La sua importanza crebbe insieme al secolo: diventò lo strumento principale dell'epoca romantica, trionfando nelle abitazioni come nelle sale da concerto e nei teatri. Una gran parte della musica dell'Ottocento – dagli esercizi e studi ai trattenimenti mondani, dalle opere liriche ai “cotillons” di carnevale alle orchestre – passò sulle tastiere dei pianoforti e attraverso le loro corde.

Nel pianoforte confluivano tutte le aspirazioni romantiche, perché sapeva dare ali e voce tanto al lirismo intimo quanto alle acrobazie virtuosistiche.

Intorno al pianoforte si muoveva un mondo assai vasto di professionalità svariate: di arte, di cultura e di interessi: fabbricanti di strumenti, editori, compositori, insegnanti, impresari, concertisti, ma soprattutto “dilettanti”, termine che non va inteso in senso spregiativo.

Per le generazioni che si susseguirono dall'inizio del secolo furono scritti migliaia di pezzi caratteristici, migliaia di brani di media difficoltà, da parte di musicisti che obbedivano puramente alla legge economica della domanda e dell'offerta. I loro nomi, per la maggior parte, sono ricordati solo sui frontespizi di brani che oggi nessuno apre più. Ma per questi fruitori furono scritti anche molti *Notturmi* di Field e di Chopin, le *Romanze senza parole* di Mendelssohn, i *Pezzi lirici* di Grieg e molte altre musiche.

A partire dal 1820-30 la letteratura pianistica, accanto alle sonate e alle composizioni di esteso impegno, si arricchì di forme più brevi, di architettura semplice, nelle quali bruciava con rapida fiamma il fuoco di una ispirazione a volte intensa, talvolta notturna, ma anche leggera o scherzosa.

In questo ambito si svilupparono due tendenze opposte: l'intimismo e il virtuosismo. Solo per semplicità espositiva enunciamo distinte le due tendenze, che a volte si rivelarono contrapposte, ma che spesso coesistettero, come momenti successivi o alterni di creazioni unitarie.

I segni distintivi delle due tendenze si individuano chiaramente: l'intimismo lirico prediligeva le improvvisazioni, le forme del preludio, del notturno, delle danze; ricercava suoni perlati, soffici, raffinati. Evitava le folle, si rifugiava nei salotti e si confessava di fronte a pochi ascoltatori. Il suo corifeo fu Chopin. Invece l'acrobatismo virtuosistico amava le forme più ampie del capriccio, dello studio da concerto, delle variazioni, delle fantasie e dei *pot-pourris* su celebri motivi d'opera; scatenava grosse sonorità, tempeste di note, uragani di accordi e di arpeggi. Cercava la folla e voleva trionfarne mandando in delirio il pubblico. Il suo condottiero fu Liszt.

I *Lieder*

Il *Lied* cioè canto (plurale *Lieder*) fu una delle creazioni più originali del romanticismo musicale tedesco. Composizione da camera per voce solista con accompagnamento di pianoforte, il *Lied* sta alla musica romantica tedesca come l'*aria* e la *cantata da camera* stavano alla musica barocca italiana. L'uno e le altre erano gli specchi di differenti istanze culturali e dei rispettivi climi espressivi. Nell'*aria* e nella *cantata* italiana settecentesca la vocalità prevaleva nettamente sul testo in versi, il cui contenuto esponeva di solito generiche enunciazioni sentimentali. Nei *Lieder* tedeschi dell'Ottocento invece si cercava un'intesa quanto mai integrata fra il testo poetico in lingua tedesca da una

parte, la melodia con il suo accompagnamento dall'altra. Nella poesia profana e sacra e nella musica tedesca il Lied aveva origini antiche, ma alla storia della musica si affacciò nella seconda metà del secolo XVIII con la "scuola berlinese" e si impose nel secolo XIX con il genio di Schubert e quello di altri maestri, in particolare Schumann, Brahms, Richard Strauss, Wolf.

Non fu una fortuita coincidenza che la affermazione del Lied romantico avvenisse pochi decenni dopo la fioritura della poesia tedesca classica (Goethe e Schiller soprattutto) e romantica (Hölderlin, Wackenroder, Tieck, Novalis, Arnim, Brentano).

Dal punto di vista del testo, il Lied è una forma poetica chiusa, di piccole dimensioni, di contenuto lirico, adatta al canto. Dal punto di vista musicale, il Lied è una composizione su un testo in versi, di intonazione lirica, di solito suddiviso in strofe; è basato su una linea melodica di varia cantabilità, ed è completo in se stesso sotto l'aspetto strutturale e per la unità tonale.

La forma musicale è quindi determinata *a priori* dalla forma poetica dei versi: quanto meno, questa fornisce al compositore lo schema metrico, anche perché il rapporto versi-melodia è in prevalenza sillabico.

Per quanto riguarda la forma musicale, si distinguono il Lied strofico e quello detto "*durchkomponiert*".

La forma strofica è quella fondamentale, e insieme la forma ideale del Lied. Una sola melodia serve per tutte le strofe; può essere lievemente modificata, secondo il senso e l'espressione delle singole strofe, risultandone una forma strofica variata. Il Lied "*durchkomponiert*" non è invece legato alla struttura strofica, e da una strofa all'altra presenta materiali melodici e d'accompagnamento sempre rinnovati.

I due tipi di Lieder rivelano quindi una affinità formale con le due forme basilari della polifonia profana del Rinascimento: il Lied strofico rinvia alle forme della frottola e della canzonetta, il Lied "*durchkomponiert*" alla forma del madrigale.

Il tipo più comune di Lied è quello solistico accompagnato da uno o più strumenti; affine è il tipo a più voci (duetto, terzetto) o accompagnato. Ci sono anche Lieder corali, a cappella o con l'accompagnamento di uno o di più strumenti. Il repertorio più noto è costituito dai Lieder per voce, maschile o femminile, accompagnati dal pianoforte, con funzione integrativa rispetto alla scrittura melodica della voce solista.

I MUSICISTI DELLA PRIMA GENERAZIONE ROMANTICA

La rapida diffusione della musica romantica fu merito e vanto di alcuni compositori che sono considerati tra i maggiori della storia della musica europea e nelle loro opere impressero orme profonde: Weber, Schubert, Berlioz, Mendelssohn, Schumann, Chopin e Liszt.

Ad eccezione di Weber, più anziano, appartenevano tutti ad una stessa generazione, essendo nati tra il 1797 e il 1811; ad eccezione di Schubert, morto prematuramente, la loro attività creativa si svolse principalmente tra il 1830 e il 1855, e si rivolse di preferenza ai generi strumentali.

FRANZ SCHUBERT

La vita

Franz Schubert nacque nel 1797 in un sobborgo di Vienna, nella numerosa famiglia di un maestro di scuola. All'età di 11 anni per le eccezionali disposizioni musicali ottenne una borsa di studio presso la cappella di corte e poté frequentare lo "Stadtkonvikt". Qui compì gli studi generali e musicali e poté coltivare la sua inclinazione predominante: la composizione. Fu nell'ambito dello "Stadtkonvikt" che scrisse le prime composizioni, un centinaio, tra cui quartetti e le prime due sinfonie, eseguite dall'orchestra degli allievi. Dal 1813, perché si perfezionasse nella composizione vocale, fu affidato a Salieri, che era il maestro della cappella imperiale. Ma non fu certo grazie agli insegnamenti di Salieri che nacquero i primi capolavori della sua ispirazione liederistica, *Gretchen am Spinnrade* (Margherita all'arcolaio, 1814) ed *Erlkönig* (Il re degli elfi, 1815).

Nel 1815 prese servizio nella scuola di suo padre come secondo maestro ausiliario. Ma non vi durò a lungo, e non resistette molto neanche nei posti di insegnamento privato procuratigli dagli amici, tra cui quello di maestro di musica delle figlie del conte Esterházy. Fino alla fine della breve vita dovette affrontare le ristrettezze economiche, alle quali ponevano temporaneo e parziale sollievo la vendita agli editori di sue composizioni e l'ospitalità offertagli da generosi amici, tra i quali Franz von Schober, il poeta Mayrhofer e il cantante di corte Johann Michael Vogl, ammiratori della sua rigogliosa musicalità.

In una città in cui la vita musicale scorreva splendida e vivace, Schubert lavorava e viveva appartato. Non si sentiva a proprio agio nei saloni della nobiltà musicofila, e rifuggiva dal mescolarsi alla vita culturale ufficiale dell'epoca di Metternich. Non osava nemmeno avvicinare Beethoven, benché provasse per lui un sentimento che sconfinava nell'adorazione.

Il piacere di comporre lo assorbiva completamente. E mentre i suoi Lieder si diffondevano ovunque, i pochi ambienti della città nei quali fossero eseguite ed ascoltate le sue composizioni erano i circoli musicali della media borghesia, nei quali si tenevano le famose "*schubertiadi*" e si ascoltavano i suoi Lieder, le danze a due e a quattro mani, le sonate.

La Vienna ufficiale prese conoscenza della sua grandezza, per la prima e unica volta, nel marzo 1828, quando gli amici organizzarono un concerto pubblico delle sue opere, che ottenne un grande successo. Ma nel successivo novembre l'acuirsi di vecchi malanni e una forma di febbre tifoide lo condussero rapidamente alla morte, in Vienna.

L'opera

Il catalogo completo delle opere di Schubert è stato compilato da Otto Erich Deutsch, 1951. Le citazioni delle opere di Schubert secondo tale catalogo sono introdotte dalla sigla D.

L'opera omnia di Schubert fu pubblicata dall'editore Breitkopf & Härtel in 41 volumi (1884-97).

Composizioni vocali

I Lieder

Schubert incominciò a scrivere i primi Lieder quando aveva 14 anni e continuò a scriverne per tutta la vita. Ne compose più di 600, su versi di poeti grandissimi e oscuri. I preferiti erano i classici: Goethe (suoi sono i versi di *Gretchen am Spinnrade*, Margherita all'arcolaio; *Mignon*; *Der König in Thule*, Il re di Tule; *Erlikönig*, Il re degli elfi) e Schiller (*An den Frühling*, Alla primavera; *Das Geheimnis*, Il segreto).

Ma l'elenco è lungo e comprende Klopstock, Ossian, Claudius (*Der Tod und das Mädchen*, La morte e la fanciulla), F. von Schlegel (*Der Wanderer*, Il viandante), Schubart (*Die Forelle*, La trota), Mayrhofer, Novalis, Uhland, Rückert, Heine, e molti altri.

Alcuni sono raggruppati in cicli: *Die schöne Müllerin* (La bella molinara), 20 Lieder su versi di W. Müller (1823), di contenuto campestre e di andamento popolare; *Winterreise* (Viaggio d'inverno), 24 Lieder su versi dello stesso Müller (1827), di toni cupi e sconsolati.

Non costituisce un ciclo unitario invece *Schwanengesang* (Il canto del cigno), in cui furono raccolti i suoi ultimi Lieder, su versi di Rellstab, Heine e Seidl (1828).

I Lieder sono le composizioni nelle quali Schubert esprime con felice spontaneità la parte più intima della sua natura musicale. La vastità del consenso con cui furono accolti significa che essi davano risalto a stati d'animo comuni ad una sensibilità diffusa. Dolcezza e ingenuità, intensità, semplicità e malinconia si sprigionano da ogni Lied, ognuno dei quali è un quadretto, un pensiero compiuto e chiaramente delineato. Elemento emergente è la melodia; semplice, orecchiabile, plasmata con naturalezza sulle parole del testo. Il pianoforte la asseconda, con disegni, ritmi e armonie che integrano l'espressione vocale, ma non svolgono una funzione subordinata. Al contrario, ogni Lied, melodia e accompagnamento pianistico, nasce da un'ispirazione unitaria.

Sotto l'aspetto formale i Lieder più semplici sono quelli strofici, per esempio *Heidenröslein*, La rosellina, in cui la melodia è ripetuta, con poche varianti, nelle strofe successive. Strofici sono anche molti altri Lieder, per esempio il citato *Gretchen am Spinnrade*, in cui la melodia muta ad ogni strofa, su una parte pianistica che rimane uguale per l'intero brano; oppure *Der Lindenbaum*, Il tiglio, in cui è la parte pianistica che muta; o ancora *Erlikönig*, in cui subiscono modificazioni sia la parte melodica che quella pianistica. E ancora, Lieder (per esempio *Der Wanderer*) in cui mutano il tempo, il ritmo e la tonalità.

L'idea vocale e l'idea strumentale sono legate, in Schubert, da rapporti molto stretti. Lo rivela il significato aggregante che ha la scrittura pianistica nei confronti della linea vocale nei Lieder, e lo mostra la riassunzione di melodie liederistiche in alcune composizioni da camera, tra le quali sono famose il quartetto *La morte e la fanciulla* e il quintetto *La trota*.

I lavori teatrali

Schubert compose 12 lavori per il teatro, tra opere, *Singspiele* e commedie musicali. Pochi furono rappresentati mentre egli viveva e si può affermare che sono ancora in gran parte ignorati. Si citano: *Alfonso und Estrella* (1821), *Fierrabras* (1823) e *Rosamunda* (1823).

La musica sacra

8 messe, parti di messe, composizioni sacre di vario genere.

La musica per pianoforte

22 sonate, la *Wanderer-Fantasia* (1822), i 6 *Momenti musicali* op. 94 (1823); i 4 *Improvvisi* op. 90, e i 4 *Improvvisi* op. 142 (1827); variazioni, fantasie;

Circa 300 danze (scozzesi, *Ländler*, minuetti, *galop*, danze tedesche, valzer, tra cui le 2 raccolte di *Valses sentimentales* e di *Valses nobles*); a 4 mani: 2 sonate, fantasie, ouvertures, marce, polacche, variazioni.

La vasta produzione pianistica di Schubert si può dividere in tre gruppi.

Al primo gruppo appartengono le composizioni per intrattenimento, soprattutto danze. Tra esse emergono i valzer e i *Ländler*, spesso spiritosi e accattivanti.

Nel secondo gruppo stanno i *Momenti musicali* e gli *Improvvisi*. Compiuti quadretti di poche pagine, essi sono per il pianoforte quello che i *Lieder* sono per la voce, e costituiscono gli antecedenti di quelle composizioni pianistiche brevi che furono variamente coltivate da Chopin, Schumann, Mendelssohn, Liszt.

Da qualche tempo sono state rivalutate le sonate (terzo gruppo), che si svolgono senza discostarsi dalla forma classica. I tempi lenti ricordano talvolta i *Momenti musicali*, ma il lirismo melodico domina ovunque. Le ultime sonate rinviano a Beethoven per la costruzione ampia e l'abbondanza dei materiali melodici impiegati.

La musica da camera

Sonate per violino e pianoforte; sonata per arpeggione e pianoforte (l'arpeggione è una grande chitarra a 6 corde che si suona con l'arco; oggi questa sonata viene eseguita sul violoncello), 2 trii per archi, 3 trii con il pianoforte, 12 quartetti per archi che continuano il discorso di Haydn e di Mozart, il quintetto per archi e pianoforte (*La trota*), il quintetto per archi, l'ottetto.

La musiche per orchestra

10 sinfonie:

n. 1 in Re magg., 1815; n. 2 in Si bem. magg., 1815; n. 3 in Re magg., 1815; n. 4 in Do min. (*La tragica*), 1816; n. 5 in Si bem. magg., 1816; n. 6 in Do magg. (*La piccola*), 1818; n. 7 in Re maggiore (ci è conservata solo la stesura per pianoforte); n. 8 in Mi maggiore (la partitura non è stata completata); n. 9 in Si min. (l'*Incompiuta*: solo il primo e il secondo tempo), 1822; n. 10 in Do magg. (*La grande*), 1822.

Ouvertures e danze per archi.

Le prime sei sinfonie si ricollegano al mondo di serenità e di equilibrio delle sinfonie di Mozart e del primo Beethoven; dalla *Quarta* si fanno evidenti, nella costruzione dei temi e nell'ampiezza degli sviluppi, i segni della personalità schubertiana. L'originalità del suo pensiero sinfonico si rivela nell'*Incompiuta* e nella *Grande* con il carattere intenso dei temi e la ricchezza degli impasti orchestrali.

La personalità

Nei manuali di storia della musica di Franz Schubert si tratta nel capitolo dedicato alla musica romantica. Ma proprio l'opera di Schubert, nel suo insieme, mostra che un'etichetta è inadeguata a fissare l'individualità di un artista: è parziale, e perciò fuorviante, definire Schubert un romantico *tout-court*, così come è parziale e fuorviante definire Beethoven un classico e basta. Nell'arte le realtà sono più complesse.

La formazione di Schubert avvenne in una città, Vienna, imbevuta dello stile classico viennese di Haydn e di Mozart. La sua produzione strumentale, dal *Quartetto* per archi in Si bemolle composto a 15 anni allo stupendo *Quintetto* per archi in Do maggiore completato due mesi prima di morire, prova che egli accolse la forma tradizionale della sonata senza tentare di modificarla dall'interno scuotendone le strutture, come aveva fatto Beethoven. Ciò non significa che le sue sonate, sinfonie, composizioni da camera fossero copie o derivazioni da quelle dei suoi predecessori. Tutt'altro. Anche in queste forme ritroviamo i modi tipici del comporre schubertiano, quei modi che appaiono scopertamente nei *Lieder*, nelle danze, nei *Momenti musicali* e negli *Improvvisi*. Li ritroviamo quali inconfondibili stilemi nei temi delle sonate per pianoforte, dei trii, dei quartetti, nelle sinfonie della maturità, negli andanti e negli adagio delle stesse composizioni, in alcune concatenazioni armoniche che sono tipicamente sue.

Il nucleo centrale della personalità di Schubert è il lirismo. Esso porta il segno originale della sua affabilità, della serenità governata dal canto, della limpidezza con la quale svolge il suo pensiero musicale. Un pensiero che concentra l'ispirazione in poche pagine dove lo richieda la forma assunta (cioè i *Lieder*, le danze ecc.), ma che è capace di dilatarsi in strutture ampie ed equilibrate, e di indugiare ripetendo più e più volte un tema che ritiene gli sia venuto particolarmente bene (Schumann definì questo aspetto la "celestiale lunghezza" di Schubert).

Si saldano così, nella sua natura lirica, il momento classico e il momento romantico. E diventa illuminante ciò che Schubert disse dei propri conflitti interiori:

"Quando volevo cantare l'amore, si trasformava in dolore; quando non volevo cantare che il dolore, questo si mutava in amore. Così l'amore e il dolore si sono divisi la mia anima".

HECTOR BERLIOZ

La vita

Nacque nel 1803 a La-Côte-Saint-André, nel Delfinato, dove il padre esercitava la professione di medico. Avrebbe dovuto seguire l'attività paterna, e per questo nel 1821 fu iscritto alla facoltà di medicina di Parigi. Seguendo le sue inclinazioni egli si avvicinò invece alla musica: ebbe incoraggiamenti e lezioni da J.F. Lesueur e cominciò a farsi notare negli ambienti parigini con alcune composizioni e articoli su giornali.

Ottenuto finalmente il consenso della famiglia a dedicarsi alla professione prediletta, nel 1826 fu ammesso al Conservatorio parigino entrando nelle classi di Reicha (contrappunto) e di Lesueur (composizione). Per mantenersi fece parte di un coro, diede lezioni e continuò a scrivere critiche e articoli, che alternava alla composizione.

Si appassionava di tutto quello che succedeva, in musica e in letteratura. Così conobbe le sinfonie di Beethoven e l'opera di Shakespeare, due artisti che per tutta la vita considerò i suoi numi. La scoperta dell'opera maggiore di Goethe lo spinse a mettere in musica (1829) le *Huit scènes de Faust*.

L'anno seguente compose la sua opera più conosciuta, la *Symphonie fantastique* e nello stesso anno vinse, con la cantata *Sardanapale*, il Prix de Rome, un concorso annuale per giovani pittori, scultori e musicisti; il premio consisteva in un soggiorno di studio all'Accademia di Francia a Roma, Villa Medici, per più anni. A Roma conobbe Mendelssohn e Glinka e scrisse *Lélio ou Le retour à la vie*.

Rientrato a Parigi nel 1832, sposò un'attrice irlandese di una compagnia shakespeariana, Harriett Smithson, ma il matrimonio si rivelò presto un fallimento.

L'attività giornalistica, cui si dedicava ormai con continuità, gli dava più soddisfazioni di quelle di compositore. Nel 1835 ebbe l'incarico di critico musicale del "Journal des Débats", e assolse quest'incombenza fino al 1863. Nel 1838 fu assunto al Conservatorio di musica come vice-bibliotecario. Solo nel 1852 diventò bibliotecario.

E di quegli anni la rappresentazione dell'opera *Benvenuto Cellini* che fu un insuccesso.

Una svolta nella sua attività e un aiuto notevole alla diffusione all'estero della sua musica si verificò a partire dal 1842, quando iniziò una serie di *tournées* in compagnia del soprano Maria Recio. Fu in Germania, in Austria, in Ungheria, in Russia e a Londra. A Lipsia Mendelssohn e Schumann lo accolsero con calore, a Weimar Liszt organizzò (1855) una settimana berlioziana e a partire dall'anno successivo diventò annuale la sua partecipazione al Festival di Baden-Baden.

Alle attenzioni e alle accoglienze fattegli all'estero non corrispondeva in Francia la considerazione del pubblico: le sue posizioni ideali e la sua musica erano estranee al gusto musicale dei parigini. Ne ebbe un'ulteriore conferma dal tiepido successo di *Les Troyens*, rappresentati al Théâtre Lyrique nel 1863.

Morì a Parigi nel 1869.

L'opera

Un'edizione, incompleta e lacunosa, delle opere di Berlioz fu pubblicata in 20 volumi da Breitkopf & Härtel tra il 1900 e il 1910.

È in corso, presso la Bärenreiter, la pubblicazione di un nuovo opera omnia, in 26 volumi.

Le opere teatrali

Benvenuto Cellini, Parigi, 1838;

Les Troyens, *tragédie-lyrique* di vaste proporzioni, in due parti: *La prise de Troye*, 3 atti, e *Les Troyens à Carthage*, prologo e 5 atti. Nella sua completezza l'opera fu rappresentata per la prima volta a Karlsruhe nel 1890;

Béatrice et Bénédict, *opéra-comique* in 2 atti, Baden-Baden, 1862.

Si usa tuttora considerare anche come lavoro teatrale, *La damnation de Faust* (vedi più avanti).

Le composizioni sinfonico-corali

Huit scènes de Faust per soli, coro e orchestra, 1828-29; furono successivamente ampliate e mutarono il titolo in *La damnation de Faust*, 1845-46, definita prima "opéra de concert", poi "légende dramatique" in 4 parti; *Lélio, ou Le retour à la vie*, monodramma lirico per recitante, soli, coro e orchestra, 1831-32; *Grande Messe des Morts* (Requiem), 1837; *Te Deum*, 1849; *L'enfance de Christ*, trilogia sacra, 1854.

Le composizioni sinfoniche

Symphonie fantastique, "episodi della vita di un artista", 1830. È in 5 tempi e ognuno di essi porta un titolo: I Sogni, passioni – II Un ballo – III Scena nei campi – IV Marcia al supplizio – V Sogno di una notte del Sabba; *Harold en Italie*, sinfonia in 4 parti per viola concertante e orchestra, 1834; *Roméo et Juliette*, sinfonia drammatica, 1839; ouvertures.

Composizioni per una o più voci soliste e strumenti; composizioni per coro e per strumenti.

Gli scritti letterali e teorici

Molti dei suoi articoli, saggi e critiche furono raccolti in volume:

Voyage musical en Allemagne et en Italie, 1844; *Etudes sur Beethoven, Gluck et Weber*, 1844; *À travers chants*, 1862; *Mémoires*, 2 volumi, 1860.

Opera fondamentale della didattica della composizione è il suo *Grande trattato di strumentazione e di orchestrazione moderna*, pubblicato nel 1843.

La personalità

Berlioz impersonò, nella vita non meno che nell'arte, alcuni degli aspetti più caratteristici del romanticismo. Essendo vissuto in Francia, a contatto di un pubblico che identificava gli ideali dell'arte musicale con le grandiosità esteriori del *Grand-opéra*, in un'epoca che apprezzava con moderazione le espressioni strumentali ma specialmente quelle che esaltavano gli aspetti virtuosistici, egli si sentì incompreso ed operò come un isolato. Ciò gli era tanto più penoso quanto maggiori e crescenti erano le attestazioni di apprezzamento e ammirazione che raccoglieva all'estero, soprattutto in Germania, la patria del romanticismo strumentale.

Le idealità artistiche di Berlioz lo spingevano verso concezioni musicali e drammatiche di vaste proporzioni, che il suo istinto tumultuoso e sfrenato non sapeva sempre disciplinare, rendendogli difficile sorreggere la vivacità dell'immaginazione. Berlioz fu un grandissimo maestro della strumentazione ed un autorevole teorico dell'orchestra moderna; dopo Beethoven egli fu il maestro dei principali sinfonisti a partire dalla metà del secolo, da Liszt e Wagner a Rimskij-Korsakov, Richard Strauss e Mahler.

Si è sottolineato il gusto di Berlioz per lo spiegamento di grandi mezzi strumentali e la sua tendenza ad accrescere i volumi sonori. Altrettanto, se

non più importante, è lo studio per valorizzare i timbri di tutti gli strumenti, anche quelli che erano stati tenuti, precedentemente, in posizione e con funzioni subordinate. Grande cura mise nello studiare e variare la qualità degli impasti strumentali fra i diversi strumenti.

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

La vita

Nacque ad Amburgo nel 1809 in una famiglia agiata di origine israelita, di forti tradizioni culturali e liberali, di religione protestante. Iniziò lo studio del pianoforte con la madre, rivelando precoci doti di esecutore e di compositore.

Quando la famiglia si trasferì a Berlino (1825), continuò gli studi con Berger (pianoforte) e con Zelter, l'amico e consigliere musicale di Goethe (teoria e composizione). I contatti con i filosofi, i poeti e i musicisti che frequentavano l'ospitale casa dei Mendelssohn stimolarono la sua sete di cultura e lo indussero anche a frequentare i corsi di filosofia che Hegel teneva all'università.

Nel 1829 fu in Inghilterra e in Scozia. L'anno seguente intraprese un viaggio di studio che durò due anni. Fu a Weimar, ospite di Goethe, a Monaco, a Vienna, in Italia (a Roma conobbe Berlioz), in Svizzera. A Parigi frequentò, tra i musicisti, Chopin, Liszt, Rossini e Meyerbeer.

L'attività di compositore e gli impegni per concerti in qualità di pianista e di direttore (si era fatto conoscere nel 1829, dirigendo la *Passione secondo Matteo* di Bach, per celebrare il secolo della nascita di questo capolavoro) non gli impedirono di assumere incombenze e responsabilità organizzative: nel 1833 al Festival di Düsseldorf, due anni più tardi al celebre Gewandhaus di Lipsia. In questa città fondò nel 1843 il Conservatorio e chiamò ad insegnarvi Schumann, Moscheles, David.

La morte della sorella Fanny, anch'essa pianista e compositrice di raro talento, avvenuta nel 1847, lo colpì nel profondo. Pochi mesi dopo, prostrato dalle fatiche, moriva a Lipsia.

L'opera

L'opera omnia di Mendelssohn fu pubblicato da Breitkopf & Härtel (1874-77).

Nella produzione di Mendelssohn, che toccò molti generi e forme, primeggia per importanza la produzione strumentale per orchestra, da camera, pianistica.

Le composizioni per orchestra

11 sinfonie giovanili per archi (1820-24);

5 sinfonie: n. 1 in Do min. op. 11, 1824; n. 2 in Si bemolle maggiore op. 52 (*Lobgesang*), 1824 (l'ultimo tempo richiede l'intervento di soli e coro); n. 3 in La minore op. 56 (*Scozzese*), 1842; n. 4 in La maggiore op. 90 (*Italiana*), 1830-33; n. 5 in Re minore op. 107 (*La Riforma*), 1829-30;

Ouvertures: *Sogno di una notte di mezza estate*, 1826; *Calma di mare e viaggio felice*, 1828; *La grotta di Fingal* (o *Le Ebridi*), 1829, e altre;

5 concerti giovanili per vari solisti;

2 concerti per pianoforte e orchestra: n. 1 in Sol minore op. 25, 1831; n. 2 in Re minore op. 40, 1837;

Concerto in Mi minore per violino e orchestra op. 64, 1838-44.

Nelle forme sinfoniche la fantasia di Mendelssohn è sempre vigile e osservante dello stile classico, dei suoi schemi e del consueto trattamento orchestrale. Non rifiuta idee e immagini extra-musicali (per esempio le ouvertures e le sinfonie *Italiana* e *Scozzese*), ma non infrange mai le leggi della tradizione musicale. Anche nei concerti il suo classicismo patinato di tinte romantiche produce lavori di bellezza serena e armoniosa.

La musica da camera

Sonate varie per violino, per viola, per violoncello e pianoforte; 2 trii e 3 quartetti con pianoforte; quartetti e quintetti d'archi; *Ottetto* per archi op. 20; e altro.

La musica per pianoforte

Gli 8 fascicoli dei 48 *Lieder ohne Worte* (Romanze senza parole), op. 19, 30, 38, 53, 62, 67, 85, 102 (1830-45); 3 sonate; preludi e fughe, capricci, preludi, studi, variazioni; *Andante e Rondò capriccioso* op. 14 (1824); *Variations sérieuses* op. 54 (1841), e altro, anche a 4 mani.

Nelle composizioni pianistiche si rivelano due aspetti della personalità mendelssohniana: nelle sonate, nelle variazioni e nei rondò prevale la sua natura di virtuoso e di pianista alla moda. Incline ad un pianismo di scuola post-mozartiana, risente del gusto brillante e piacevole di Hummel ma ricorda anche Domenico Scarlatti.

Una posizione a sè occupano i *Lieder ohne Worte*: melodie liederistiche su accompagnamenti delicati e discreti, nell'ottica, più che del Lied ricordato nel titolo, del "pezzo caratteristico" e cioè, barcarole, canzoni di filatrici, canti di caccia, funebri, ninne-nanne. Non sono immuni da sentimentalismo e da manierismo, ma li trascorre anche un senso di nostalgia e di insoddisfazione tipicamente romantiche.

Le composizioni teatrali e vocali

Alcune opere, quasi tutte composte in età giovanile; musiche di scena: per il *Sogno di una notte di mezza estate*, 1843; per *Athalie* di Racine, 1845; per *Edipo a Colono* e per *Antigone* di Sofocle, 1845 e 1841;

Composizioni corali sacre e profane, a cappella o con accompagnamento di organo, di strumenti o di orchestra;

2 oratori: *Paulus* op. 36, su testo dello stesso compositore, 1832-36; *Elia*, op. 70, su testo tratto dall'Antico Testamento, 1837-46.

La personalità

Di fronte ad una produzione nella quale le creazioni geniali si mescolano a lavori convenzionali gli storici hanno trovato arduo definire la personalità di Mendelssohn, darne un ritratto lineare e valutare equamente la sua opera.

Più di tutti i musicisti suoi contemporanei Mendelssohn era stato un beniamino della fortuna: aveva avuto una musicalità precoce e ispirazione fluente; l'agiatezza familiare gli aveva permesso di compiere approfonditi studi e viaggi di istruzione. Anche la vita era stata generosa con lui, offrendogli successi e onori. La mancanza di conflitti nell'esistenza si riflette nelle opere, nelle quali predominano equilibrio ed armonia fra gli elementi strutturali ed espressivi.

Sinceramente romantico per elezione spontanea, Mendelssohn si sentì incapace di soffrire il romanticismo come urto fra passioni, come conflitto di sentimenti. Il suo era un romanticismo sereno, raramente increspato dai veli della malinconia e dalla tristezza. Alfred Einstein lo definì "*il classicista romantico*".

Il romanticismo di Mendelssohn si realizzò anche nel recupero del passato musicale. Richiamando alla vita dell'esecuzione e dell'ascolto la *Passione secondo Matteo* di Bach, e componendo preludi e fughe per organo in un'epoca in cui quelle forme e questo strumento erano inattuali, fu tra i primi a rivalutare il grande musicista del primo Settecento sul quale si era stesa una coltre d'oblio.

ROBERT SCHUMANN

La vita

Nacque in Sassonia, a Zwickau, nel 1810. Il padre, libraio ed editore, gli instillò quell'amore per la letteratura e la cultura che non lo abbandonò mai e che si legò con stretti nodi alla sua natura di artista. Il talento musicale si affermò molto presto. Lo coltivò con lo studio del pianoforte, iniziato a 7 anni, e le prime composizioni, scritte senza nessuna guida. Le vicende della vita e il suo temperamento fervido e irrequieto ostacolavano studi regolari e continuati. Fu in sostanza un autodidatta e molto imparò dallo studio delle opere del passato, soprattutto Bach.

Dopo la prematura morte del padre, per compiacere al desiderio materno si iscrisse a giurisprudenza nelle Università di Lipsia (1828) e di Heidelberg (1829). Ne trasse la convinzione che la sua vera vocazione fosse la musica; frequentando a Lipsia la casa dell'insigne pianista e didatta Friedrich Wieck rafforzò i propositi: sarebbe diventato pianista e compositore. Ma le lunghe ore trascorse ad esercitarsi al pianoforte gli procurarono la paralisi di due dita della mano destra, e dovette abbandonare la carriera di pianista ancora prima di averla incominciata.

Si dedicò interamente all'attività di compositore, e ad essa accompagnò quella di fondatore (nel 1834), direttore e principale redattore della "*Neue Zeitschrift für Musik*" (Nuovo periodico musicale) che diventò la voce più autorevole della cultura musicale della sua generazione.

Amava da anni Clara Wieck (1819-1896), figlia del suo maestro, il quale però li ostacolava in tutti i modi, e solo nel 1840 riuscì a sposarla. Fu un'unione felice, coronata dalla nascita di 7 figli. La numerosa famiglia non impedì a Clara di seguire la carriera di pianista, conseguendo successi che lasciavano in ombra il marito.

Nel 1844, rientrando con Clara da una lunga *tournee* di concerti in Russia, Robert decise di lasciare la direzione della "Neue Zeitschrift", di ritirarsi a Dresda, città più tranquilla di Lipsia, e di dedicarsi tutto alla composizione. Purtroppo si stava aggravando una malattia mentale ereditaria che gli procurava visioni e disturbi all'udito e gli toglieva energie nel lavoro.

Nel 1850 accettò il posto di direttore della musica a Düsseldorf, ma non se ne occupò molto, anche perché intanto le sue condizioni di salute andavano peggiorando. In preda a gravi allucinazioni, nel 1854 tentò il suicidio gettandosi nel Reno. Fu salvato, ma poi internato in una casa di salute a Eendenich, nelle vicinanze di Bonn. Nei momenti di lucidità componeva e riceveva alcuni amici, tra i quali Brahms. A Eendenich morì nel 1856.

La vigile coscienza del romanticismo

Schumann aveva acutamente avvertito che intorno al 1830 si era prodotta una frattura tra il passato e il futuro della musica. Era già successo altre volte: *Ars antiqua* e *Ars nova*; la prima e la seconda *Pratica* teorizzata da Monteverdi; le *querelles* nel teatro francese di musica nel Settecento, per ricordare solo alcuni dei trapassi più caldi nella storia della musica.

Schumann visse questa condizione storica con convinzioni assolute, non esenti da faziosità. Definiva la musica che stava alle sue spalle (con qualche eccezione, tra cui quella del venerato Beethoven) "non artistica" e proclamava che si stava ormai affermando una "nuova era poetica". Di questa posizione storica Schumann fu il corifeo generoso e appassionato, e nel decennio in cui diresse la "Neue Zeitschrift für Musik" si fece carico di essere la coscienza rigorosa della nuova musica romantica.

Brillante scrittore e abile polemista, definì una nuova scala dei valori artistici: i suoi attacchi alle composizioni animate da un virtuosismo fine a se stesso e ai più celebri prodotti del recente teatro musicale, soprattutto il *Grand-opéra*, contrastavano con gli acuti elogi per le composizioni dei "compagni di strada" Chopin, Mendelssohn, Liszt, Schubert, appena stampate o conosciute, e con l'analisi rigorosa di opere importanti di Beethoven e di Berlioz. E nel 1853, con un articolo intitolato *Vie nuove*, annunciò profeticamente l'apparizione di un nuovo maestro: Johannes Brahms.

Per gusto polemico e vezzo giornalistico aveva fondato la ideale "Lega dei seguaci di Davide" (gli innovatori) in lotta contro i "Filistei" (i conservatori, molti dei quali trovavano apprezzamento e difesa in un periodico di solida tradizione, la "Allgemeine musikalische Zeitung"). I seguaci di Davide si riducevano in realtà a uno solo, Schumann, che firmava gli articoli con gli pseudonimi di Florestano e di Eusebio.

Florestano, brillante ed estroverso, amava il nuovo e presagiva il futuro; Eusebio, pensoso e sognatore, ironico, era chiuso in se stesso. Un terzo personaggio di fantasia, Maestro Raro, contemperava, quando era necessario, le

distinte posizioni. A Florestano ed Eusebio Schumann diede anche la consistenza musicale di personaggi nel *Carnaval* op. 9 per pianoforte.

L'opera

L'opera omnia di Schumann fu pubblicata in 31 volumi, a cura di Clara Schumann e di Johannes Brahms, da Breitkopf & Härtel (1881-1893).

Il processo compositivo di Schumann si sviluppò per successive fasi, e in ogni fase prevalse un genere: nel decennio 1830-39 le composizioni pianistiche, nel 1840 buona parte della produzione liederistica, dal 1842 la musica da camera. Gran parte delle composizioni sinfoniche e sinfonico-corali furono scritte negli anni 1842-53.

Le composizioni per pianoforte

Schumann si era avvicinato alla musica attraverso il pianoforte, ed è quindi comprensibile che la sua produzione del decennio 1830-39 annoveri solo un gruppo compatto di composizioni pianistiche, quelle che portano i numeri di opera 1-23. Particolarmente significative sono:

le *Variazioni sul nome Abegg* op. 1, 1830; i *Papillons* op. 2, 1829-30; le *Davidbsbündlertänze* (Danze dei seguaci di Davide) op. 6, 1837; la *Toccata* op. 7, 1830-32; *Carnaval*, "scènes mignonnes sur 4 notes", op. 9, 1834-35; i *Phantasiestücke* op. 12, 1837; i 12 *Studi sinfonici* op. 13, 1834; le *Scene infantili* op. 15, 1838; *Kreisleriana* op. 16, 1838; la *Fantasia* op. 17, 1836; le *Novellette* op. 21, 1838; la *Sonata in Sol min.* op. 22, 1835-38.

Tra le composizioni per pianoforte successive al 1840 si ricordano *L'album per la gioventù* op. 68, 1848; e le *Waldszenen* op. 82, 1848-49.

La maggior parte delle composizioni per pianoforte di Schumann è formata da una serie di più o meno brevi pezzi di carattere, legati uno all'altro. *Carnaval* e *Scene infantili* sono gli esempi forse più noti di un modulo compositivo che nella prima fase creativa Schumann sfruttò abbondantemente.

Questo procedimento gli consentiva rapidi trapassi da uno stato d'animo ad un altro diverso o opposto, ora appassionato o sognatore, ora veemente o ironico, ora fantastico o impetuoso, con passaggi subitanei provocati dalle molteplici sfaccettature della sua sensibilità. I titoli e, quando c'erano, i sottotitoli delle composizioni, alludono alle immagini poetiche evocate dallo spirito del musicista.

Schumann intuì e realizzò, fin dalle prime composizioni, un linguaggio pianistico nuovo, timbricamente e armonicamente duttile, che non concedeva nulla all'esibizione virtuosistica fine a se stessa.

I Lieder

L'intensa e felice produzione liederistica del 1840 comprende le sue raccolte più celebrate, tra cui il *Liederkreis* op. 24, 9 Lieder su versi di Heine; *Myrten* op. 25, 26 Lieder su versi di Eichendorff; inoltre i capolavori dei due cicli, *Frauenliebe und -leben* (Amore e vita di donna) op. 42 su poesie di A. von Chamisso, e *Dichterliebe* (Amor di poeta) op. 48, su poesie di Heine.

Schumann come creatore di Lieder fu l'ideale continuatore di Schubert, anche se è molto diverso il clima musicale in cui si muove. È più stretta l'individuazione del mondo lirico espresso nei testi poetici, e più di Schubert egli mostra intimamente coinvolto il suo impegno romantico, in sintonia con l'opera dei poeti scelti: Heine, il preferito, Rückert, Chamisso, Eichendorff, ma anche Goethe e Byron tradotto dall'inglese.

Rispetto a Schubert attuò una più stretta congiunzione tra la melodia vocale e la parte pianistica, in modo che entrambe partecipassero di un identico clima e di uno stesso incanto.

La musica da camera

Le composizioni da camera più riuscite furono composte nel 1842, e sono i 3 *Quartetti* per archi op. 41 dedicati a Mendelssohn nei quali è visibile l'influenza di Beethoven, il *Quartetto* per archi e pianoforte op. 47 e il *Quintetto* con pianoforte op. 44.

Altre composizioni da camera: le *Sonate* per violino e pianoforte op. 105 e 121 e i tre trii con pianoforte.

Le composizioni sinfoniche

Quattro sinfonie:

n. 1 in Si bem. magg. op. 38, 1841 (*La primavera*); n. 2 in Do magg. op. 61, 1845-46; n. 3 in Mi bem. magg. op. 97, 1850 (*Renana*); n. 4 in Re min. op. 120, 1841. Inoltre alcune ouvertures.

Concerto in La min. per pianoforte e orch. op. 54, 1841-45; *Konzertstück* in Sol magg. op. 92, 1849; *Concerto* in La min. per violoncello e orch. op. 129, 1850.

L'ardore romantico e la bellezza delle idee musicali sono gli aspetti più genuini della produzione sinfonica di Schumann. All'autore fu imputata una insufficiente conoscenza degli effetti orchestrali, e diversi autorevoli musicisti ne hanno proposto revisioni e riorchestrazioni.

Le composizioni sinfonico-corali

Dopo il 1840 Schumann sentì il richiamo a scrivere opere di vasto respiro sinfonico-corale.

Sono degni di memoria l'oratorio profano *Il Paradiso e la Peri* per soli, coro e orchestra, su testo proprio tratto dal *Lalla Rookh* di Th. Moore, 1841-43; e le *Otto scene del Faust di Goethe* per soli, coro e orchestra, 1843-53.

Si cimentò anche, con scarsa fortuna, con l'opera (*Genoveva*, 1850), e per il *Manfred* di Byron tradotto in tedesco compose le musiche di scena, 15 brani per soli, coro e orchestra eseguiti a Weimar nel 1853.

Gli scritti letterari

Intensa, varia e pregevole fu l'opera letteraria di Schumann, che fin dal 1854 era stata ordinata e pubblicata in 4 volumi. Il nucleo è costituito dalle critiche e dagli articoli pubblicati tra il 1834 e il 1843 sulla "Neue Zeitschrift für Musik".

La personalità

La singolarità e il maggior merito storico di Schumann fu l'aver avvicinato, nella concretezza dei suoni, la musica alla poesia e al pensiero romantici tedeschi. Questo avvicinamento fu il frutto prezioso di una forte convinzione che egli estrinsecò di pari passo e con uguale ardore nelle creazioni musicali e nelle battaglie letterarie contro i "filistei" della conservazione e in favore dei suoi maggiori contemporanei, da Chopin a Mendelssohn, da Schubert a Liszt all'esordiente Brahms.

La sua musica deve molto all'influenza che le immagini poetiche esercitavano sulla sua fantasia, senza peraltro che egli si lasciasse mai tentare dalle sirene della musica a programma. Gli stimoli poetici e letterari agivano anche sulle sue creazioni da camera e sinfoniche, che, per ragioni strutturali, erano le più lontane dal mondo delle parole scritte.

Il suo modo di comporre rivela alcune analogie con la pratica letteraria romantica, soprattutto dove egli rifiuta gli svolgimenti consequenziali e mostra l'inclinazione al fantasticare (*Phantasieren*). L'immaginazione musicale procede senza preoccuparsi dei collegamenti logici e seguendo piuttosto gli impulsi e l'urgenza delle idee.

Questa personale sintassi del periodare dà alle sue opere l'aspetto di una concentrazione intensa dei sentimenti, di un rapido susseguirsi di immagini, di visioni, di quadretti. I temi e le frasi hanno spesso uno slancio ardito, un profilo molto mosso. Il ritmo svela una vivacità balzante e le concatenazioni armoniche una irrequietezza intermittente.

FRYDERYK CHOPIN

La vita

Nacque nel 1810 nei pressi di Varsavia, a Zelazowa Wola, dove il padre, francese di nascita emigrato in Polonia nel 1787, era precettore dei figli del conte Skarbek. Pochi mesi dopo la sua nascita la famiglia si trasferiva a Varsavia, dove il padre aveva ottenuto il posto di professore di lingua francese al liceo.

Fryderyk iniziò lo studio del pianoforte con la madre e lo proseguì con il boemo W. Zywny. Fanciullo prodigio, a 5-6 anni suonava già nei concerti di beneficenza e nelle case dei nobili. A 7 anni scrisse le prime composizioni (due polacche e una marcia) subito pubblicate.

Dal 1823 al 1826 frequentò il liceo di Varsavia, ma continuava gli studi musicali con lo slesiano Józef Elsner, il personaggio più eminente della vita musicale cittadina. Con lui proseguì lo studio della composizione alla Scuola superiore di musica compiendo rapidi progressi. Poiché era di salute cagionevole (era già in agguato la tubercolosi che lo avrebbe portato alla tomba in giovane età) trascorreva le estati in campagna, dove conobbe la musica contadina.

Dopo un breve periodo trascorso a Vienna (1829) dove i suoi concerti furono accolti festosamente, incoraggiato dagli amici decise di intraprendere una *tournée* nelle principali città europee per farsi conoscere come pianista e come compositore.

Alla fine del 1830 lasciò la Polonia e la famiglia: non avrebbe più rivisto né l'una né l'altra perché pochi mesi dopo a Varsavia sarebbe scoppiata un'insurrezione presto repressa dall'occupazione zarista. Portando con sé un gruppo di composizioni partì fiducioso alla volta di Vienna ma, avendo trovato un'accoglienza tiepida, a lente tappe si diresse a Parigi dove arrivò alla fine del 1831 e decise di stabilirvisi.

I primi tempi non furono facili, ma a poco a poco si fece conoscere e apprezzare; nella conquista dei salotti prestigiosi della città gli furono di ispirato aiuto i nobili polacchi esuli come lui e suoi estimatori dai tempi della giovinezza a Varsavia, che erano stati accolti con amicizia dai loro conoscenti francesi. Frequentò alcuni dei più conosciuti musicisti, scrittori e pittori, tra cui Liszt, Berlioz, Bellini, Rossini, Meyerbeer, Heine, Balzac e Delacroix e svolse attività concertistica diffondendo le sue composizioni.

Diventato in breve tempo l'insegnante di pianoforte più conteso nella buona società, diradò i concerti e alternò l'insegnamento all'esercizio della composizione, gratificato dalla pubblicazione delle sue nuove opere in Francia, in Germania e in Inghilterra.

Nel 1836 conobbe la scrittrice George Sand, che avrebbe segnato profondamente la sua vita nel decennio successivo durante il quale convissero. Trascorrevano l'estate a Nohant nel Berry, nella casa di campagna di lei, e l'inverno a Parigi. Per curare un malanno di gola passò con la Sand l'inverno 1838-39 nell'isola di Maiorca, nell'abbandonata abbazia di Valdemosa, ma il clima umido non gli giovò.

La relazione appassionata e tempestosa con la Sand finì nel 1847, e l'anno seguente Chopin si recò in Inghilterra e nella Scozia (dove contava un gran numero di estimatori), per un periodo di concerti. Il clima peggiorò le sue condizioni di salute. Rientrò a Parigi, ma non si sentiva più le forze per lavorare. Assistito dalla sorella e da alcuni amici si spense nell'ottobre del 1849.

Fu sepolto a Parigi, nel cimitero di Père-Lachaise, ma il suo cuore, riposto in una teca d'argento, fu portato a Varsavia, dove si conserva nella chiesa di Santa Croce.

L'opera

Dell'opera omnia di Chopin furono pubblicate diverse edizioni, a cominciare da quella curata, tra altri, da Liszt e Brahms e pubblicata in 13 volumi da Breitkopf & Härtel (1878-80). La più recente è l'edizione nazionale polacca (PWM), a cura di Paderewski, Turczyński e Bronarski in 26 volumi (1949-59).

Tra i revisori dell'opera pianistica completa si ricordano Pugno, Debussy, Ganche, Cortot e Brugnoli.

Le composizioni per pianoforte

Ad eccezione di poche composizioni da camera e un gruppo di canti polacchi, Chopin scrisse esclusivamente per il pianoforte.

Il pianoforte era il centro, ideale e reale, del suo mondo artistico, ma questa unidirezionalità non limitò la piena manifestazione del suo pensiero. Sia quando componeva brani di ridotte proporzioni, sia quando affrontava forme di ampio respiro, Chopin realizzò diversi mondi di poesia: ora le accensioni vigorose

ora le confidenze amabili, ora le confessioni appassionate, ora i componimenti leggiadri, ora l'offerta di eleganze amabili. Coerente e unitaria nella sua ricchezza e varietà, la produzione pianistica di Chopin si può ordinare intorno ad alcuni centri di interesse.

Le forme di discendenza classica furono coltivate sia durante la sua gioventù sia negli anni della maturità. Fanno parte di questo gruppo:

le 3 sonate: n. 1 in Do minore op. 4, 1827-28; n. 2 in Si bemolle minore op. 35, 1837-39 (la sonata con la marcia funebre); n. 3 in Si minore op. 58, 1844;
i 2 concerti per pianoforte e orchestra: n. 1 in Mi minore op. 11, 1830; n. 2 in Fa minore op. 21, 1829-30;
i 4 scherzi: n. 1 in Si minore op. 20, 1830-31; n. 2 in Si bemolle minore op. 31, 1837; n. 3 in Do diesis minore op. 39, 1838-39; n. 4 in Mi magg. op. 54, 1842;
inoltre, di minor rilievo, i rondò e le variazioni (tra queste ultime, quelle per pianoforte e orchestra op. 2 su un tema del *Don Giovanni* di Mozart).

Un altro gruppo di composizioni rivela i tenaci legami di Chopin con la terra natale. Si tratta di due danze tipiche della Polonia: la *mazurca* e la *polacca*.

La *mazurca* era una danza popolare contadina e traeva il nome dalla Mazovia, la regione intorno a Varsavia. È in tempo ternario, andamento moderato, con un accento forte sul secondo, o, più spesso, sul terzo tempo.

Chopin compose 59 mazurche che pubblicò in varie raccolte che ne comprendevano 3, 4 o 5 ciascuna. A questa forma di danza rimase fedele tutta la vita, dalla prima, scritta a 10 anni e non pubblicata, alle ultime, dell'estate del 1849. Ritmi di mazurca compaiono inoltre in altre opere.

La *polacca* era invece una danza fiorita negli ambienti aristocratici, legata ai cerimoniali di corte e alle processioni. È in tempo ternario, con andamento solenne e fiero.

Fin dal secolo XVIII era nota ai musicisti occidentali, alcuni dei quali l'avevano talvolta accolta tra le danze libere della *suite*, ma solo nelle 17 polacche di Chopin si esprime con accenti incisivi e perentori, in brani plasticamente articolati e animati da fiera nobiltà. Tra le più note: in Fa diesis minore op. 44, 1841; in La bemolle maggiore op. 53, 1842; la *Polacca-Fantasia* in La bemolle minore op. 61, 1845-46; la *Grande polacca brillante* in Mi bemolle maggiore per pianoforte e orchestra op. 22, 1830-31.

C'è poi un Chopin brillante e mondano che manifesta l'inclinazione per il mondo della buona borghesia mescolata alla nuova nobiltà; si realizza nei salotti e si compiace di eleganza e buone maniere.

Esso si rispecchia nei 19 *valzer* (tra cui l'op. 18, i due dell'op. 34 e i tre dell'op. 64), e nei 4 *improvvisi* (tra cui la *Fantasia-Improvviso* in Do diesis minore op. 66, 1835). In questi ultimi Chopin metteva in musica il ricordo di alcune estemporanee improvvisazioni fatte in varie occasioni per il suo pubblico.

Il richiamo alla poesia e al clima romantici, presente in tutta la produzione chopiniana, è più esplicito e diretto nei *notturni* e nelle *ballate*.

Il primo a scrivere *notturmi* per pianoforte era stato l'irlandese John Field, allievo di Clementi e attivo per molti anni in Russia.

Come le mendelssohniane *Romanze senza parole*, i *notturmi* sono una stilizzazione pianistica di ideali forme vocali. Le melodie sono ampie, cantabili, ornate di "colorature" che ricordano le agilità delle cavatine e cabalette di Rossini e di Bellini; sono sostenute da accompagnamenti ad arpeggio o accordi affidati alla mano sinistra.

I *notturmi*, come le *mazurche*, sono presenti lungo l'intero arco dell'attività creativa di Chopin, il quale ne compose in tutto 21, dai 3 dell'op. 9 (1829-31), ai 2 dell'op. 62 (1846).

Anche le 4 *ballate* sono ideali trasposizioni sul pianoforte, probabilmente le prime, di forme vocali cui il Loewe e Schubert avevano dato vita e popolarità sotto le vesti di *Lieder*. Alimentate da slanci appassionati, si è affermato che fossero una sorta di riproposta in suoni delle infiammate ballate scritte dal poeta Adam Mickiewicz (1798-1855), suo compatriota e pure lui esule a Parigi.

Negli *studi* e nei *preludi* l'occasione o il pretesto didattico non impedirono a Chopin di attingere risultati di alto valore artistico.

Compose 27 *studi*: 12 pubblicati nell'op. 10, 12 nell'op. 25, 3 per il *Grande metodo* di Moscheles e Fétis. Ogni studio affronta un particolare problema tecnico-meccanico, ma sviluppa contemporaneamente i fattori dinamici, timbrici ed espressivi.

Meno scoperto è l'intento pedagogico dei 24 *preludi* op. 28.

Sull'esempio dei *preludi* bachiani del *Clavicembalo ben temperato*, ma in una successione diversa, essi sono distribuiti secondo un piano tonale rigoroso e totale, che porta a coprire tutte le tonalità maggiori e minori.

Ogni *preludio* è un quadretto, a volte una miniatura, che assume ora la forma del *notturmo*, ora quella dello *studio* o della *mazurca* ecc.

Altre composizioni pianistiche: il *Bolero* op. 19, la *Tarantella* op. 43, la *Fantasia* op. 49, la *Berceuse* op. 57, la *Barcarola* op. 60.

La musica da camera e vocale

Assai scarsi furono i contributi di Chopin alla letteratura musicale non pianistica.

Essi si limitarono al *Trio* giovanile op. 8, alla *Sonata* per violoncello op. 65, ad alcuni pezzi d'occasione pure per violoncello e pianoforte e ad una ventina di *Canti polacchi* per voce e pianoforte.

La personalità

Chopin fu uno degli esponenti più rappresentativi del movimento romantico. Esprime con intensità e senza cedimenti stilistici le tendenze musicali predominanti e fu pienamente compreso dai suoi contemporanei, soprattutto da Schumann, Liszt e Heine.

Risale a quel tempo la definizione che di lui fu data di "*poeta del pianoforte*". Benché generica, si può ritenere valida, perché esprime bene l'essenza della sua arte, ma soprattutto la ricchezza e l'interiorità del suo lirismo. Poche volte, nella storia della musica, un artista creatore si identificò con il suo stru-

mento come Chopin con il pianoforte: si pensi al rapporto di Bach con l'organo – ma Bach non limitò il suo esercizio compositivo alla musica per organo; al contrario toccò molti generi e tutti gli strumenti del suo tempo.

Le composizioni di Chopin si caratterizzano per quella che oggi si ama chiamare l'“idiomaticità”, cioè la loro strumentalità pianistica. Ciò vuol dire che gli aspetti tipici che esse svelano – la cantabilità preminente, l'espressività accorta e sottile, la ricchezza delle sfumature dinamiche, la varietà dell'armonia, in cui abbondano accordi insoliti, l'attenzione per i risultati timbrici, l'uso del “rubato” – sono strettamente legati e condizionati dalla specificità dello strumento pianoforte.

FRANZ LISZT

La vita

Nacque nel 1811 a Doborjan, centro agricolo ungherese a sud-est di Vienna abitato da una popolazione di prevalente stirpe tedesca. (Dopo il 1920 Doborjan fu annesso all'Austria e prese il nome di Raiding). Il padre, amministratore di una tenuta del principe Esterházy, fu il suo primo insegnante di pianoforte.

A 10 anni, con una borsa di studio assegnatagli da un gruppo di nobili ungheresi, andò a Vienna a studiare pianoforte con Czerny e composizione con Salieri. Due anni dopo si trasferiva a Parigi dove continuava gli studi con Paër e Reicha.

A Parigi si fece presto un nome come concertista e improvvisatore eccezionale e fu accolto nei migliori ambienti culturali, dove strinse amicizia con Berlioz, Paganini, Rossini, Chopin e, tra i letterati e i pittori, Hugo, Lamartine, Heine e Delacroix.

Fu in casa di Chopin che nel 1834 conobbe e si innamorò della contessa Marie d'Agoult, amica di George Sand e, come lei, scrittrice di romanzi sotto lo pseudonimo di Daniel Stern. Dalla loro unione, durata con alterne vicende fino al 1844, nacquero tre figli: Blandine, Cosima (futura sposa del direttore d'orchestra Hans von Bülow e poi di Wagner) e Daniel. Tra il 1835 e il 1839 essi vissero in Svizzera e in Italia (Milano, Venezia e Roma): i paesaggi e la storia dei due paesi sono rievocati nelle raccolte di *Années de pèlerinage* per pianoforte.

Il successo strepitoso ottenuto come pianista a Vienna in occasione di un concerto in favore delle vittime ungheresi delle inondazioni del Danubio (1838) lo indusse a intraprendere, seguendo l'esempio di Paganini, la carriera di virtuoso di pianoforte, che lo impegnò attraverso le principali città europee tra il 1839 e il 1847.

Aveva “inventato”, si può dire, la formula del moderno *recital*: fu il primo a tenere un concerto basato interamente su musiche per pianoforte, ed il primo ad eseguire a memoria un intero programma. L'intensa attività concertistica e i continui spostamenti da una città all'altra non ostacolavano però la sua attività di compositore. Risalgono a quegli anni le raccolte di *Grandi studi* e di *Studi di esecuzione trascendentale*, in cui definì la moderna tecnica della virtuosità pianistica, e molte composizioni note, tra cui le *Consolations* e le *Rapsodie ungheresi*.

La sua vita e la sua carriera ebbero una decisa svolta a partire dal 1848, anno in cui, stanco delle peregrinazioni cui lo costringeva l'attività di virtuoso itinerante, accettò la nomina a *Kapellmeister* dell'orchestra di corte di Weimar. Nei 13 anni in cui risiedette in questa città della Turingia – che era stata illustrata nel Settecento da Bach e nel primo Ottocento da Goethe e Schiller – Liszt trasformò Weimar in uno dei centri più vivi della cultura musicale europea.

Nel teatro di corte, oltre alle opere del corrente repertorio italiano, mise in scena lavori che segnavano le tendenze musicali più progressive. Presentò tra l'altro, come novità assoluta, nel 1850 *Lohengrin* di Wagner, nel 1852 *Benvenuto Cellini* di Berlioz e *Alfonse und Estrella* di Schubert, nel 1854 *Manfred* di Schumann; nei concerti riprendeva opere sinfoniche di Mozart e Beethoven e dirigeva lavori di Schubert, Berlioz, Schumann e Wagner. Anche la sua attività di compositore di quegli anni si orientò prevalentemente verso l'orchestra: è di questo periodo la composizione della maggior parte dei *poemi sinfonici* e delle due sinfonie. Ma non trascurò il pianoforte: risale al 1853 la *Sonata* in Si minore dedicata a Schumann, scrisse molte composizioni nuove e diede forma definitiva a composizioni scritte in precedenza.

Contrasti e incomprensioni, nonché l'opposizione degli ambienti conservatori, ostili al suo progressismo artistico, e dei benpensanti che gli rimproveravano la relazione adulterina con la principessa russa Carolyn Sayn-Wittgenstein, che per lui aveva abbandonato il marito, lo indussero nel 1859 a dimettersi da direttore dell'orchestra dell'opera e due anni dopo a lasciare la città.

Dal 1861 al 1869 soggiornò a Roma. Qui fu ripreso dall'aspirazione alla vita religiosa che lo aveva già colto in gioventù, ricevette (1865) gli ordini minori e diventò "l'abate Liszt". Aumentò sensibilmente, in questi anni, la composizione di messe, oratori, salmi.

Poi, infaticabile, ricominciò a girare per l'Europa, dirigendo, componendo, insegnando. Trascorse gli ultimi anni della sua vita tra Weimar, Roma e Budapest, dove fu nominato (1875) presidente dell'Accademia di musica appena fondata.

Nel 1886 si recò a Bayreuth per assistere alle rappresentazioni wagneriane, ma fu colpito da un malore che lo portò a rapida morte. Fu sepolto a Bayreuth.

Prodigo di consigli e generoso di insegnamenti, durante il periodo di Weimar si dedicò all'insegnamento del pianoforte e assistette gratuitamente giovani talenti che arrivavano da tutta l'Europa. A questo impegno di formazione e di perfezionamento delle nuove generazioni rimase sempre fedele, ovunque si trovasse.

In tal modo si affermò una scuola orientata dalla sua concezione della tecnica pianistica e illustrata, tra gli altri, da Tausig, Pachmann, Nikolaj e Anton Rubinštein, Sgambati, Buonamici, Sauer. Inoltre favori la carriera direttoriale di Nikisch, Mottl, Weingartner.

L'opera

L'edizione delle opere di Liszt, curata, tra altri, da Busoni, Stavenhagen e Béla Bartók e pubblicata da Breitkopf & Härtel (1907/1936) è rimasta incompiuta. Ne sono apparsi 34 volumi.

Le composizioni per pianoforte

Quantitativamente imponente è la produzione pianistica di Liszt che si può suddividere in 4 distinte categorie: opere originali, studi, trascrizioni e parafrasi.

Una caratteristica tipica del modo di comporre di Liszt era la sua consuetudine di ritornare su una composizione già terminata e diffusa e scriverne, anche a distanza di anni, una seconda e anche una terza versione.

La natura romantica di Liszt si esprime compiutamente nelle composizioni originali per pianoforte che rivelano processi compositivi diversificati. Tipicamente lisztiani sono i brani originati da stimoli geografici o paesaggistici o storici, quali *L'album d'un voyageur*; le tre serie di *Années de pèlerinage* (la prima in Svizzera, la seconda in Italia); *Venezia e Napoli*; *Ritratti storici ungheresi*; le 19 *Rapsodie ungheresi*. Tipicamente lisztiane sono anche le riflessioni su temi religiosi, quali le *Harmonies poétiques et religieuses*, le due *Légendes*, di S. Francesco d'Assisi e da Paola, *L'arbre de Noël*.

Numerosi i pezzi caratteristici e le danze: le 2 ballate, gli scherzi, le marce, gli improvvisi, i valzer, il più noto dei quali è *Mephisto-Valzer*, le 6 *Consolations*, *Les jeux d'eau à la Villa d'Este*.

Il culmine e la sintesi del suo pianismo si trovano nella *Sonata in Si minore*, in un solo ampio tempo in forma di sonata, che ingloba con grande libertà brani espressivi e andamenti di fuga.

Le 12 *Grandes études* dedicate al suo maestro Carl Czerny, le 12 *Études d'exécution transcendante* e le 6 *Études d'exécution transcendante d'après Paganini* hanno un indubbio valore artistico, ma sono la vetrina dei perfezionamenti della tecnica pianistica maturati e sviluppati da Liszt a partire dalle acquisizioni di Clementi e di Czerny.

Successioni di accordi e di ottave, passi veloci di scale diatoniche e cromatiche, salti, occupazione della tastiera nella sua massima estensione, alternanze fra le mani, e in genere gli elementi basilari della scrittura pianistica che qui appaiono come proposte nuove vennero poi applicati dallo stesso Liszt sia nelle composizioni originali sia nelle parafrasi, e fatti poi propri da altri compositori.

Un atteggiamento che molti altri grandi compositori non condivisero con Liszt e che discende dalla generosità del suo impegno a favore della musica del suo tempo si rispecchia nelle trascrizioni e nelle parafrasi. Egli aveva compreso che il pianoforte, oltre ad essere la voce di composizioni originali, era lo strumento al quale si poteva far carico di divulgare musiche scritte per altri organici. Dal suo impegno in questa direzione nacquero, diversamente configurate, le trascrizioni e le parafrasi.

Più semplici sono le *trascrizioni*, che egli chiamava "partiture per il pianoforte" e consistevano in riduzioni per lo strumento a tastiera di opere vocali o sinfoniche. Rientrano in questo quadro le riduzioni di Lieder di Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn, delle sinfonie di Beethoven, di composizioni orchestrali di Berlioz e di Weber e di sue proprie opere.

Di maggior impegno creativo erano le *parafrasi*, che seguivano la voga diffusa delle "reminiscenze", "fantasie" e "pot-pourris" di celebri brani operistici o vocali da camera. Con un pianismo ricco di sapienti effetti egli ripropose pagine acclamate della *Norma* e dei *Puritani*, di *Lucia di Lammermoor* e di *Lucrezia Borgia*, del *Rigoletto*, del *Trovatore* e di *Aida*, degli *Ugonotti* e di *Faust*, del *Lohengrin* e di *Tristano e Isotta*, e molte altre ancora.

Le composizioni per orchestra

Liszt affrontò relativamente tardi la creazione sinfonica, dopo che si era fatto conoscere e apprezzare per le fondamentali composizioni destinate al pianoforte.

Il nucleo della sua produzione sinfonica è costituito dai 12 *poemi sinfonici*, una forma creata da lui stesso. Essi furono composti negli anni di Weimar e dedicati tutti a Carolyn Sayn-Wittgenstein. Quasi tutti i poemi hanno un referente letterario e pittorico preciso. Di essi si cita, tra parentesi, l'autore dopo il titolo:

Ce qu'on entend sur la montagne (da Victor Hugo); *Tasso, Lamento e Trionfo* (da George Byron); *Les Préludes* (da Alphonse de Lamartine); *Orpheus; Prometheus* (da Johann Gottfried Herder); *Mazeppa* (da Victor Hugo); *Festklänge; Heldklänge; Hungaria; Hamlet* (da Shakespeare); *Hunnenschlacht* (da un dipinto di Wilhelm Kaulbach); *Die Ideale* (da Schiller); *Von der Wiege bis zum Grabe* (Dalla culla alla tomba; da un dipinto di Michael Zichy).

Allo stesso periodo risalgono le 2 sinfonie:

La *Faust-Symphonie* in 3 parti, ispirata a Goethe e dedicata a Berlioz, e la *Dante-Symphonie* in 2 parti, da Dante, dedicata a Wagner.

Per pianoforte e orchestra compose 2 *concerti*, n. 1 in Mi bemolle maggiore, 1830-49; n. 2 in La maggiore, 1839; *Totentanz*, parafrasi del *Dies irae*, 1849-59; *Fantasia* su temi popolari ungheresi, 1852 ca.

Tra i compositori del primo romanticismo, Liszt diede un determinante apporto allo sviluppo dell'orchestrazione collocandosi storicamente quale anello di congiunzione tra Berlioz e Wagner. Egli curò soprattutto l'individuazione dei vari strumenti, dei singoli valori timbrici e delle possibilità evocatrici delle situazioni programmatiche. La sua scrittura è chiara e trasparente e ricorre spesso ai contrasti di colore e dinamici.

Le composizioni sacre

Tra i musicisti della prima generazione romantica nessuno rivelò un acuto senso del sacro e del religioso quanto Liszt, profondamente cattolico fin dalla prima infanzia.

Nella sua produzione in questo ambito emergono la *Missa solennis* composta per l'inaugurazione della basilica di Gran (1855), per soli, coro e orchestra; il *Requiem* per soli, coro maschile, ottoni e organo, 1867-68; 2 grandi oratori, *La leggenda di Santa Elisabetta* (1857-62) e *Christus* in 3 parti, su testi che Liszt stesso trasse dalle Sacre Scritture e dalla liturgia cattolica, 1862-67; composizioni di vario genere: salmi, *Te Deum*, *Ave Maria*, *Pater noster*, cantici, inni, responsori eccetera, per coro (con o senza solisti) accompagnato dall'organo o dall'orchestra.

Altri generi musicali

Si citano insieme la giovanile opera in un atto *Don Sanche*, i *Lieder* per voce e pianoforte, le composizioni corali profane, a cappella o accompagnate dal pianoforte o da strumenti, alcune composizioni da camera o per organo.

Gli scritti letterari

Liszt trovò il tempo di essere anche scrittore, e pure come scrittore si rivelò fecondo. Lo dimostra il fatto che la raccolta delle sue produzioni letterarie – scritti sulla musica e sui musicisti contemporanei (illuminante il libro su Chopin), lettere, relazioni di viaggio, saggi critici – occupa 6 volumi (Lipsia, 1880-83).

La personalità

Franz Liszt fu il più fervido, attivo e autorevole tra i musicisti della prima generazione romantica, e la sua presenza nell'agone artistico si svolse ininterrotta durante un mezzo secolo, il che non era avvenuto né a Schubert né a Mendelssohn, né a Schumann né a Chopin e neppure a Berlioz. Si deve aggiungere che la sua influenza come compositore si avvantaggiò molto dell'autorevolezza conquistata come concertista-virtuoso.

In questo ambito determinò una svolta radicale nei modi di realizzare i concerti pubblici, portando in primo piano la figura e il ruolo dell'interprete, anche a scapito delle opere proposte, e dando un forte impulso alla divulgazione della musica dei suoi contemporanei. Berlioz, Schubert, Schumann, Wagner e altri si avvantaggiarono dei suoi generosi interventi "promozionali", anche se il suo disinteressato impegno gli fruttò scarsa riconoscenza. Lo stile delle composizioni di Liszt fu più composito di quello dei suoi grandi contemporanei: si può dire che le sue musiche erano agli antipodi, per esempio, di quelle di Chopin. D'altronde, come tutti i compositori che erano anche interpreti di opere altrui (si pensi, uno per tutti, a Mahler) egli era incline a recepire ed assorbire le sollecitazioni esterne.

Nell'eclettismo di Liszt confluivano la tradizione musicale tedesca, base della sua formazione; l'educazione letteraria e culturale francese; il gusto melodico italiano, influenzato soprattutto dalla vocalità operistica di Bellini, Donizetti e Verdi, e, più avanti, il fascino della musica tzigano-ungherese. È facile evidenziare questi filoni nella sua produzione, ma ciò non ci impedisce di rilevare alcune costanti del pensiero creativo di Liszt e del suo operare.

Anzitutto i modi di procedere dalla sua fantasia. Molto spesso, anche quando non veniva annunciato nel titolo dalle composizioni, gli stimoli catalizzatori della sua ispirazione erano impressioni poetiche, ricordi di viaggi e di letture: e i primi si sovrapponevano spesso ai secondi, sulla base della costante bivalenza romantica, la *"vita-come-letteratura"*, e la *"letteratura-come-vita"*. Ne fanno fede i titoli di non poche composizioni pianistiche (Guglielmo Tell, i sonetti del Petrarca, le gondoliere veneziane e le tarantelle napoletane) e per orchestra (Tasso, Orfeo, Faust, Dante) eccetera.

Ma gli aspetti più personali di Liszt si rivelano nella forma e nel linguaggio. Si tratti dei poemi sinfonici o delle composizioni per pianoforte, si tratti dei concerti, delle sinfonie o delle sonate, nessuno tra i suoi contemporanei fu più di lui lontano dalle forme della tradizione classica, anche quando ne assumeva le spoglie strutturali esterne.

Nelle composizioni di sufficiente ampiezza Liszt applicava due principi conduttori: uno era la trasformazione di un tema in altri temi, differenti per durata, ritmo e rapporti intervallari, ma non estranei alla matrice. L'altro l'introduzione del principio "ciclico", secondo il quale un tema riappariva nei successivi tempi o movimenti, adeguandosi alle mutate situazioni psicologiche e drammatiche.

L'incessante, faustiana irrequietezza di Liszt, sensibilissima al mutare degli atteggiamenti culturali, lo stimolò anche a rinnovare i moti melodici e armonici, intuendo o anticipando innovazioni, soprattutto armoniche, che sarebbero state accolte e diffuse alcuni decenni dopo.

La musica strumentale nella seconda metà dell'Ottocento

MUSICA ASSOLUTA E MUSICA A PROGRAMMA

Durante le età barocca e classica la musica strumentale si era sviluppata secondo i principi formali e i procedimenti sintattici propri del linguaggio sonoro. Le creazioni di Haydn, di Mozart e soprattutto di Beethoven segnano il più alto grado di sviluppo al quale sia pervenuta, nelle sonate, sinfonie eccetera, la concezione della *musica assoluta* o *musica pura*, termini con i quali si è convenuto di designare le opere strumentali non influenzate da interventi extramusicali.

Questa autonomia della stretta logica musicale subì un arresto quando si affermò l'estetica romantica. Le opere dei classici viennesi conservarono l'autorità e il valore di esempi normativi, ma le composizioni che si rifacevano a quelle tradizioni, ancorché abbiano prodotto opere musicali preziose ed eccellenti, persero la carica innovativa, e la gran parte di esse si ridusse a forme accademiche o ripetitive.

Alcuni compositori cercarono altrove gli stimoli alla creazione di nuove forme strumentali, e li trovarono in regioni estranee al mondo dei suoni, principalmente nella poesia e, in genere, nella letteratura. Prese così consistenza il concetto di *musica a programma*, espressione generica nella quale sono comprese le composizioni che muovono da fenomeni sonori extramusicali, da intrecci narrativi e persino da idealità filosofiche.

La contrapposizione fra la musica assoluta e la musica a programma era ben chiara a Franz Liszt, il quale la formulò con queste parole:

“Nella cosiddetta musica classica le riprese e lo sviluppo dei temi sono determinati da regole formali considerate irrefutabili ... Nella musica a programma invece ripetizioni, alternanze e variazioni dei motivi sono condizionate dal loro rapporto con un'idea poetica”.

I postulati della musica a programma si realizzarono nel *poema sinfonico*, ma questo conobbe anticipazioni dalla descrizione musicale di fatti extramusicali (*musica descrittiva*) e nelle *sinfonie a programma*.

La musica descrittiva

Esempi di musica descrittiva si incontrano in alcune composizioni polifoniche vocali nelle quali le parole del testo sollecitano risposte musicali di tipo mimetico, onomatopeico o, più in generale, imitativo del fenomeno descritto: ad esempio, le cacce dell'Ars nova italiana, e alcune *chansons* di Janequin sul canto degli uccelli e sulle battaglie.

La *Battaglia di Marignano* del polfonista francese diede origine a un vero e proprio genere, coltivato da musicisti del Rinascimento in composizioni per liuto (Francesco da Milano), per virginal (Byrd), per più strumenti (Andrea Gabrieli e Annibale Padovano), ma anche nei secoli seguenti, fino alla *Vittoria di Wellington* op. 91 di Beethoven.

Un diverso genere di musica descrittiva si incontra nelle composizioni per clavicembalo di F. Couperin e Rameau, che in alcuni casi propongono delle imitazioni (*Le rappel des oiseaux*, per esempio), e più spesso sono dei ritratti con ambizioni di introspezione psicologica.

Altrove il verso del cucù (l'intervallo discendente di terza) fu lo spunto dal quale si svilupparono delle composizioni per clavicembalo.

La produzione strumentale barocca abbonda di composizioni di carattere descrittivo, e l'oggetto rappresentato dalla musica era indicato da parole stampate sopra il testo musicale. Le opere più note di questo segno furono le *Sonate bibliche* per clavicembalo di Johann Kuhnau e i quattro concerti di Vivaldi dedicati alle *Stagioni*.

Le 6 *Sonate bibliche* di Kuhnau illustrano sei episodi dell'Antico Testamento: il combattimento tra Davide e Golia, le nozze di Giacobbe, eccetera. L'inizio di ciascun tempo di ogni sonata è accompagnato da una frase che richiama la situazione che si svolge. Vi sono introdotti anche dei corali.

Notissime e assai eseguite sono le *Stagioni* vivaldiane: quattro concerti per violino e archi op. 8 che seguono fedelmente la struttura in tre tempi dei concerti del compositore veneziano. In più ci sono 4 sonetti, uno per stagione, scritti probabilmente dallo stesso Vivaldi, che descrivono immagini ed eventi meteorologici, della natura e dell'uomo, tipici di ciascuna stagione. Le frasi dei sonetti sono incise sulle parti musicali, nei passaggi corrispondenti.

Queste e le altre composizioni di genere descrittivo di Biber, Froberger, Telemann e altri avevano un grosso limite: i titoli, i versi, le enunciazioni non influivano sulle strutture musicali. Le composizioni si sviluppano secondo i rapporti formali che contraddistinguono le varie forme, *suites*, sonate o concerti che siano, e i "programmi" si sovrappongono alla musica nei passaggi stabiliti.

La sinfonia a programma

"Sinfonia a programma" è un termine di comodo per indicare alcune sinfonie del primo Ottocento precedenti la nascita del poema sinfonico, dal quale si distinguono perchè innestano contenuti in parte romantici in una forma classica.

Le più note sono la *Sesta sinfonia* op. 68 di Beethoven e alcuni lavori sinfonici di Berlioz e di Liszt.

I cinque tempi della *Pastorale* beethoveniana (1808) portano didascalie che richiama condizioni e situazioni dell'ambiente agreste. Ma, per evitare fraintendimenti, sulla parte del primo violino Beethoven scrisse: "*più espressione del sentimento che illustrazione*". Il significato da cogliere è l'auspicio del musicista che la sinfonia venisse intesa come un ricordo del mondo campe-

stre, la sentimentale evocazione di una natura idealizzata. Una concezione simile animò Beethoven circa un anno dopo, quando compose la sonata per pianoforte *Les adieux* op. 81a.

Autobiografiche sono invece la *Symphonie fantastique* e *Lélio* di Berlioz.

La *Symphonie fantastique* (1830), come la *Pastorale* di Beethoven, è in 5 tempi, ognuno con il suo titolo e un programma. È scritta nelle forme tradizionali con qualche libertà, e i tempi sono legati tra loro da quella che l'autore definì l'*idée fixe*, l'idea fissa, varianti e trasformazioni dell'Allegro iniziale. Berlioz definì la *Fantastica* "dramma strumentale", fece seguire al titolo un sottotitolo letterario ("Episodio della vita di un artista") e ne comunicò la chiave di lettura ("*Il programma deve essere considerato come il testo parlato di un'opera*").

Sulla stessa linea si posero altre due partiture di Berlioz: il successivo "monodramma lirico" per orchestra *Lélio, ou le retour à la vie* e, benché priva di un preciso programma, la sinfonia in 4 tempi con viola solista *Harold en Italie*, ispirata ad un famoso poema di George Byron.

Sono sinfonie a programma anche due note composizioni per orchestra di Liszt, la *Faust-Symphonie* e la *Dante-Symphonie*.

Il poema sinfonico

Il termine *poema sinfonico* fu coniato da Franz Liszt (in tedesco *Tondichtung*, che letteralmente significa "poesia di suoni"); egli lo scrisse per la prima volta sulla partitura del *Tasso* da Goethe (1849) e lo adottò poi per tutte le composizioni sinfoniche dello stesso genere, anche quelle che aveva scritto in precedenza.

Nel pensiero di Liszt il substrato estetico del poema sinfonico è l'ideale romantico della fusione delle arti, da attuare attraverso la più intima alleanza della musica con la poesia.

Ciò che definisce musicalmente i 12 poemi sinfonici di Liszt sono i "programmi" espressi in versi o in prosa; più in particolare, un'idea poetica, una scena, un'atmosfera, un personaggio, enunciati e illustrati in un brano stampato all'inizio della partitura.

Sotto l'aspetto della forma musicale, il poema sinfonico è una composizione per orchestra in un tempo solo, spesso interrotto in più parti di carattere contrastante.

Come è esposto il programma di un poema sinfonico di Liszt? Per una più precisa comprensione ricorriamo a un esempio specifico, *Les préludes*, il suo primo poema sinfonico.

Il programma è tratto da una delle *Méditations poétiques* del poeta francese Alphonse de Lamartine e fu esposto dal compositore con queste parole:

"La nostra vita è forse qualcosa di diverso da una successione di preludi a quel canto sconosciuto del quale la morte intona la prima nota solenne?"

L'amore è l'aurora incantata di tutta l'esistenza; ma quale è il destino i cui primi momenti di felicità non sono interrotti da qualche uragano il cui soffio fatale dissipa le belle illusioni ..., e quale è l'anima crudelmente ferita che, uscendo da una di queste tempeste, non cerca di riposare i suoi ricordi nella calma così dolce della vita dei campi?"

Ma l'uomo non si rassegna a gustare a lungo il benefico tepore che lo ha fatto gioire in seno alla natura, e quando la tromba ha dato il segnale di allarme egli corre al posto del pericolo... allo scopo di ritrovare nel combattimento la piena conoscenza di se stesso e l'intero possesso delle sue forze".

Basandosi sull'idea poetica di Lamartine Liszt articolò *Les préludes* in quattro episodi sinfonici collegati tra loro e così intitolati:

Sensazioni di primavera e desiderio d'amore (Andante - Allegro).

Tempesta nella vita (Allegro ma non troppo - Allegro tempestoso - Un poco più moderato).

Calma d'amore in un idillio di pace (Allegretto pastorale).

Combattimento e vittoria (Allegro marziale animato - Andante maestoso).

La poetica della musica a programma, più o meno esplicita, influenzò anche la composizione di parecchie pagine pianistiche di Liszt (le tre *Années de pèlerinage*, i *Ritratti storici ungheresi*, le due *Légendes*, e altro).

Il poema sinfonico si rivelò una forma musicale estremamente duttile; consentiva analogie, talvolta facili, e identificazioni spesso generiche, con immagini letterarie, quadri di genere e rievocazioni storiche.

Il più autorevole seguace di Liszt fu Richard Strauss, che aprì la serie dei suoi poemi sinfonici con *Don Juan* (1887-88), da Lenau. Una raffinata orchestrazione di ascendenza wagneriana gli consentiva di mettere in risalto gli aspetti illustrativi senza rinunciare a dare coesione formale alle sue partiture, creando contemporaneamente unità musicali autonome. È il caso del *Till Eulenspiegel* svolto in forma di rondò, e del *Don Chisciotte* che si sviluppa attraverso variazioni.

Più dei tedeschi e oltre ad alcuni compositori francesi, furono i musicisti delle scuole nazionali a riconoscere nel poema sinfonico un mezzo e una forma efficace per esaltare la loro terra e il popolo cui appartenevano rievocando paesaggi, eventi storici e tratti di vita popolare.

Ecco un elenco dei principali autori che, tra il 1870 e il 1930 circa, coltivarono il poema sinfonico:

tra i francesi:

Camille Saint Saëns (*Le rouet d'Omphale*, *Phaëton*, *Danse macabre*, *La jennesse d'Hercules*);

César Franck (*Les Eolides*, *Le chasseur maudit*, *Les Djinns* per pianoforte e orchestra, *Psyché* con il coro);

Paul Dukas (*L'apprenti sorcier*, *L'apprendista stregone*, da Goethe);

Claude Debussy (*Prélude à l'après-midi d'un faune*, da Mallarmé; *La Mer*);

Arthur Honegger (*Pacific 231*, *Rugby*);

tra i russi:

Pëtr Cajkovskij (*Romeo e Giulietta*, *Francesca da Rimini*, *Amleto*);

Aleksandr Borodin (*Nelle steppe dell'Asia centrale*);

Igor Stravinskij (*Feu d'artifice*);

il boemo Bedřich Smetana (sei poemi sinfonici raccolti sotto il titolo collettivo *Ma Vlast*, *La mia patria*; il più noto è il secondo, *Moldava*);

il finlandese Jean Sibelius (*Una saga, Carelia, Il cigno di Tuonela, Finlandia*);

l'ungherese Béla Bartók (*Kossuth*);

il viennese Arnold Schönberg (*Pelleas und Melisande*. Lo spirito del poema sinfonico gli ispirò anche il sestetto per archi *Verklärte Nacht*);

il nostro Ottorino Respighi, autore della cosiddetta Trilogia romana (*Fontane di Roma, Pini di Roma, Feste romane*);

gli statunitensi George Gershwin (*Un americano a Parigi*) e Aaron Copland (*El Salón México*).

Il ritorno all'ideale della forma: la "musica assoluta"

L'estetica romantica dei sentimenti che aveva trovato attuazione nei poemi sinfonici fu duramente contestata in un libro intitolato *Del bello musicale*, scritto dal critico viennese Eduard Hanslick e pubblicato nel 1854. Questo saggio suscitò forte impressione e agitò molte polemiche perché si opponeva alle opinioni correnti.

L'Hanslick affermò che *"l'espressione dei sentimenti non costituisce il contenuto della musica"*: il bello musicale è un bello *"specificamente musicale"* e consiste unicamente nei suoni, nel loro collegamento, nelle combinazioni tra loro:

"Il materiale con il quale il compositore crea è la totalità delle note, con la possibilità insita in loro di formare melodie, armonie e ritmi diversi..."

Se ora si chiede che cosa si debba esprimere con questo materiale sonoro, rispondiamo: idee musicali. Ma un'idea musicale perfettamente espressa è già un bello autonomo, è scopo a se stessa, e non un mezzo o un materiale per la rappresentazione di sentimenti e pensieri...

Contenuto della musica sono forme sonoramente mosse".

La posizione espressa dall'Hanslick acquistò consensi soprattutto nei primi decenni del Novecento, con il crescere della polemica antiromantica e antiimpressionista e poi con la rivalutazione della forma classica. Anche la musica atonale e poi seriale, che si sviluppò nello spirito della "musica assoluta", ribadì la svolta verso forme costruite esclusivamente con materiali sonori.

Il pensiero dell'Hanslick fu ripreso e ribadito con parole perentorie da Igor Stravinskij in un passo delle *Cronache della mia vita*, pubblicate nel 1935:

"Considero la musica, per la sua essenza, impotente a 'esprimere' ciocchezza; un sentimento, un'attitudine, uno stato psicologico, un fenomeno della natura, eccetera. L' 'espressione' non è mai stata la proprietà immanente della musica ...

Se la musica sembra esprimere qualche cosa, non è che un'illusione e non una realtà. È semplicemente un elemento aggiuntivo che noi, con una convenzione tacita e inveterata, le abbiamo prestato, imposto come un'etichetta ... e che, per acquiescenza e incoscienza, siamo arrivati a confondere con la sua essenza".

La coesistenza di musica a programma e musica assoluta

È stato rilevato (Stefan Kunze) che nella concreta realtà della produzione orchestrale della seconda metà del XIX e del primo trentennio del XX secolo le due tendenze coesistettero, ancorché non sempre separate o separabili in modo netto. E se dapprima si pensava che il progresso e le novità si realizzassero nella musica a programma, mentre la musica assoluta – che aveva la matrice nel classicismo viennese – era conservatrice ed accademica, nel nostro secolo le posizioni si capovolsero.

Nella seconda metà dell'Ottocento alla musica assoluta erano rimasti fedeli autorevoli compositori, soprattutto tedeschi (Brahms, Bruckner) o formati nell'area germanica (Dvořák), mentre altri (Čajkovskij) furono presenti nell'uno e nell'altro campo.

I PRINCIPALI COMPOSITORI IN AUSTRIA E IN GERMANIA

Se si esclude Richard Strauss, i maggiori compositori di area tedesca della seconda metà del XIX e dell'inizio del XX secolo rifiutarono – salvo rare o sporadiche o parziali eccezioni – le lusinghe della musica a programma e operarono per gli ideali della musica assoluta e il recupero della forma classica.

Non è certo per un caso che i maestri più autorevoli (Brahms, Bruckner, Wolf, Mahler, e successivamente Schönberg, Berg e Webern) nelle fasi centrali della loro attività risiedessero nella città che un secolo prima era stata la culla del classicismo musicale: Vienna.

Nei decenni del declino della potenza asburgica la capitale danubiana conobbe una fioritura artistica, scientifica e intellettuale eccezionale. In quella importante stagione della cultura europea nella "Grande Vienna" nasceva la psicoanalisi di Sigmund Freud, vivevano scrittori quali Hugo von Hofmannsthal, Robert Musil, Arthur Schnitzler, Stefan Zweig, Joseph Roth, operavano architetti, urbanisti e artisti di fama tra cui Gustav Klimt e Oskar Kokoschka, e il dibattito delle idee poggiava sul prestigio delle istituzioni culturali e su una stampa vivace e agguerrita (il quotidiano "Neue Freie Presse"). Questa città fu il terreno fertile sul quale si realizzò il recupero del classicismo musicale – un ritorno che, mentre riaffermava l'autonomia della scrittura e delle forme sonore, non cancellò le acquisizioni dell'espressività romantica.

Johannes Brahms

La vita

Nacque ad Amburgo nel 1833, figlio di un contrabbassista. Fece rapidi progressi nello studio della musica e giovanissimo si guadagnava da vivere suonando nelle orchestre.

Nel 1853 furono decisivi per il suo futuro una *tournee* con il violinista ungherese Reményi, la conoscenza del violinista Joachim con il quale strinse una salda amicizia, ma soprattutto l'incontro a Düsseldorf con Clara e Robert Schumann.

Con un articolo pubblicato sulla "Neue Zeitschrift für Musik" intitolato *Vie nuove*, Schumann aveva attirato su Brahms l'attenzione del mondo musicale; egli fece conoscere in concerto le proprie musiche, mentre l'editore Breitkopf pubblicava diverse sue composizioni.

Assistette Schumann negli ultimi mesi della crudele malattia e fu assai vicino a Clara. Tra i due fiorì un amore appassionato che Brahms troncò sul nascere. Rientrato ad Amburgo nel 1857, si fece apprezzare come pianista, direttore d'orchestra e compositore.

Nel 1862 soggiornò alcuni mesi a Vienna, e dall'anno seguente vi prese stabile dimora.

Le sue composizioni ottenevano apprezzamenti sempre più vasti per cui egli decise di dedicarsi interamente alla composizione, salvo occasionali apparizioni come pianista e direttore delle proprie musiche.

Considerato, dopo la scomparsa di Wagner, il maggior compositore tedesco vivente, trascorse a Vienna anni operosi e fecondi di opere, fino alla morte nel 1897.

L'opera

Nell'attività compositiva Brahms sembrò seguire un processo di gradualità dal semplice al complesso, che ricorda quello di Schumann.

Fino al 1853 scrisse soprattutto per pianoforte, Lieder e musiche da camera, nei cinque anni seguenti anche alcune opere per piccola orchestra. Dal 1858 si volse alle composizioni corali a cappella, dieci anni dopo a quelle per soli, coro e orchestra. Alle forme sinfoniche arrivò nel 1876; a partire dal 1887 ritornò al pianoforte e alla musica da camera, che non aveva mai trascurato. L'unica forma alla quale rimase costantemente fedele fu il Lied.

Composizioni strumentali

Per orchestra

4 sinfonie: n. 1 in Do minore op. 68, 1876; n. 2 in Re maggiore op. 73, 1877; n. 3 in Fa maggiore op. 90, 1883; n. 4 in Mi minore op. 98, 1885;
2 serenate; le Variazioni su un tema di Haydn op. 56a; la Ouverture accademica op. 80; la Ouverture tragica op. 81.

Per strumenti solisti e orchestra

2 concerti per pianoforte: n. 1 in Re minore op. 15, 1858; n. 2 in Si bemolle maggiore op. 83, 1881; concerto in Re maggiore per violino op. 77, 1878; doppio concerto per violino e violoncello in La minore op. 102, 1887.

Musica da camera

2 sestetti per archi;
2 quintetti per archi; un quintetto per clarinetto e archi e uno per pianoforte e archi;
3 quartetti per archi e 3 per archi e pianoforte;
3 trii con pianoforte e 2 con diverse formazioni;
3 sonate per violino, 2 per violoncello e 2 per clarinetto (o viola) e pianoforte.

Per pianoforte:

3 sonate (op. 1, 2, 5);

le *Variazioni e fuga su un tema di Händel* op. 24 e le *Variazioni su un tema di Paganini* op. 35;

circa 35 pezzi più brevi, tra cui: i *Klavierstücke* op. 76, le *Rapsodie* op. 79, le *Fantasie* op. 116, gli *Intermezzi* op. 117.

L'opera strumentale di Brahms continuò e sviluppò la tradizione classico-romantica come era stata definita da Schumann, del quale, anche in termini cronologici, egli fu il diretto continuatore. E ne fu il continuatore anche nella predilezione per forme e generi peculiari: il Lied, i pezzi caratteristici per pianoforte, la sinfonia ma, soprattutto, la musica da camera.

La musica da camera costituisce il cuore dell'opera brahmsiana e la sede primaria della sua grandezza. Le rimase fedele durante tutta la vita, dal *Trio* op. 8 del 1853-54 alle due *Sonate* per clarinetto e pianoforte op. 120 del 1894.

Sulle composizioni cameristiche e su quelle sinfoniche fu costruita la sua fama di classicista, ed il modello delle une e delle altre fu Beethoven, soprattutto l'ultimo Beethoven, dal quale Brahms derivò l'impegno ad articolare con chiarezza le architetture formali, nei tradizionali quattro tempi, sviluppandole con tranquilla e solida corposità. Insieme alla forma, la sintassi di Brahms deriva dal più dinamico tra i principi costitutivi dello stile classico, il principio della variazione e dell'elaborazione tematica, che domina nelle sue composizioni.

Composizioni vocali

Ein deutsches Requiem per soprano, baritono, coro e orchestra op. 45, 1868;

Rapsodia per contralto, coro maschile e orchestra op. 53, 1869;

quartetti vocali con pianoforte, tra cui i *Liebeslieder*, 18 valzer op. 52, 1869; e i *Neue Liebeslieder*, 15 valzer op. 65, 1874;

numerose raccolte di composizioni corali, a cappella e con accompagnamento di pianoforte o di strumenti;

varie raccolte di *Lieder* per voce e pianoforte, dai *Sechs Gesänge* op. 3, 1853, ai *Vier ernste Gesänge* op. 121, 1896; inoltre i 49 *Deutsche Volkslieder*, in 7 libri.

Brahms fu uno dei più ispirati autori di *Lieder* che, a differenza di altri generi e in modi simili alla musica da camera, egli coltivò lungo l'intero corso della sua esistenza. Aveva innato il senso della forma vocale e le melodie sgorgavano con facilità sotto lo stimolo della poesia. I *Lieder* rivelano un lato della personalità di Brahms che appare anche nei tempi lenti delle sue opere strumentali; il tono elegiaco, il tratto confidenziale. Al canto popolare tedesco, di cui fu appassionato cultore, è debitrice la natura affettuosa ed intima dei suoi *Lieder*.

La personalità

Quando nel 1854 l'Hanslick pubblicò il suo libro *Del bello musicale* (la lunga controversia eco delle tesi esposte ne favorì le numerose ristampe), nessuno immaginava che nel campo della creazione musicale si sarebbe presto affermato un artista nelle cui opere si sarebbe incarnata la musica assoluta.

Questo artista fu Johannes Brahms, e in lui i contemporanei videro l'anti-Liszt e l'anti-Wagner. L'antitesi risultava chiara anche negli atteggiamenti esteriori e nelle immagini che di sé davano i tre musicisti, ma risaltava soprattutto dalla diversa natura del rispettivo lavoro compositivo.

Di fronte ai "progressisti" Liszt e Wagner, Brahms era accusato di essere reazionario e restauratore. Dovettero passare diversi decenni prima che Schönberg, vantando la propria derivazione dal musicista di Amburgo, ne affermasse la modernità in un saggio polemicamente intitolato *Brahms il progressivo*.

È antitetico alla realtà sonora delle sue opere accettare quelle schematizzazioni e mantenere Brahms nella nicchia della restaurazione classica nella quale lo avevano confinato i suoi detrattori.

Da tempo l'ascolto sereno delle sue produzioni strumentali ha convinto che l'esperienza romantica era penetrata ben dentro le sue architetture classiche: è romantico il suo idioma armonico, è romantica la densità ora prorompente ora morbida del tessuto orchestrale, è romantica la delineazione dei temi, sono romantiche le belle melodie liederistiche che fanno da tema ad alcuni Andante.

Bruckner e Wolf

Anton Bruckner, nato presso Linz nel 1824, operò nell'Alta Austria (maestro nell'abbazia di S. Florian, poi organista nel duomo di Linz) prima di essere chiamato a Vienna nel 1868, come organista aggiunto alla cappella di corte e professore di contrappunto e di organo al Conservatorio. A Vienna morì nel 1896, l'anno prima di Brahms.

Nel primo periodo scrisse soprattutto messe e mottetti, cantate solistiche e corali, con e senza orchestra, e non trascurò la musica da camera.

Le opere sinfoniche, per le quali è ricordato e che da pochi decenni appaiono con una certa frequenza nei cartelloni delle nostre istituzioni di concerti, furono composte tra il 1866 e il 1896. Sono in tutto 9 sinfonie (più due giovanili, ripudiate); di molte esistono 2 o 3 versioni, conseguenza delle revisioni cui l'autore sottoponeva di continuo le sue partiture:

n. 1 in Do minore, 1866; n. 2 in Do minore, 1872; n. 3 in Re minore, 1873; n. 4 in Mi bemolle maggiore (*Romantica*), 1874; n. 5 in Si bemolle maggiore, 1877; n. 6 in La maggiore, 1881; n. 7 in Mi maggiore, 1883; n. 8 in Do minore 1887; n. 9 in Re minore, il cui finale rimase incompiuto per la sopravvenuta morte.

Bruckner era un grande ammiratore di Berlioz, di Liszt e soprattutto di Wagner; da quest'ultimo derivò l'esigenza di forme estese, evidente nella ampiezza delle opere e negli organici dell'orchestra, più dilatati di quanto usassero i sinfonisti contemporanei, e la concezione armonica. Poiché questo avveniva nella città dominata dalla personalità di Brahms, si guadagnò l'appellativo di "sinfonista wagneriano", gli attacchi dei critici, la scarsa attenzione del pubblico. L'importanza delle sue opere per orchestra, nel quadro del sinfonismo tardo-romantico, fu pienamente intesa dai musicologi e dai frequentatori dei concerti dopo il 1945.

L'approfondito studio della produzione sinfonica bruckneriana ha mostrato che i procedimenti compositivi di Bruckner non sono debitori né a Wagner né a Brahms. Le sue sinfonie si sviluppano mediante l'accostamento di grossi blocchi sonori, con un tipo di orchestrazione che ricorda le registrazioni all'organo; il suo modo di sviluppare ed elaborare la materia tematica rinvia alla lezione delle ultime sinfonie di Beethoven e di Schubert.

Grande ammiratore di Wagner fu anche **Hugo Wolf**, figura di musicista non allineato, nato in un villaggio della Stiria nel 1860, morto a 43 anni dopo un lungo periodo di ricovero in una casa di cura per malati di mente.

Scrisse un'opera, *Der Corregidor* (1896), alcune musiche strumentali tra cui la *Serenata italiana* per piccola orchestra (1892), ma la sua partecipazione al movimento romantico della fine dell'Ottocento è testimoniata principalmente dai circa 250 Lieder scritti in un decennio (1887-1897), la maggior parte dei quali fu pubblicata in sei raccolte dedicate ognuna a un poeta o un gruppo di poeti (Eichendorff, Mörike, Goethe) o comprendenti testi tradotti dallo spagnolo (*Spanisches Liederbuch*) o dall'italiano (*Italienisches Liederbuch*).

Modello della concezione liederistica woliana furono i *Wesendonck Lieder* di Wagner, e lo spirito di Wagner aleggia sulla sua intera opera, soprattutto nella relazione fra la poesia e la musica, poste su un terreno di eguaglianza, e nel rifiuto quasi senza eccezioni delle strutture strofiche.

Richard Strauss

La vita

Figlio di un cornista dell'orchestra della corte di Baviera, nacque a Monaco nel 1864. La sua formazione si compì in un ambiente ricco di interessi e fervori musicali, dominato dall'incombente personalità di Wagner. Per il suo apprendistato furono determinanti lo studio delle opere wagneriane e la protezione di Hans von Bülow, il quale lo avviò alla direzione d'orchestra e diresse alcuni dei suoi primi lavori sinfonici.

Accanto all'attività di compositore svolse autorevolmente quella di direttore d'orchestra. Fu tra l'altro direttore del teatro di corte di Weimar, dell'Opera di Monaco (1894-98), dell'Opera di Vienna (1919-24) e diresse nei teatri e le orchestre delle principali istituzioni europee.

Nel 1924 si ritirò nella sua villa a Garmisch e qui abitò fino alla morte, avvenuta nel 1949, dedicandosi interamente alla composizione, salvo occasionali apparizioni sul podio.

L'opera

Composizioni per orchestra

Poemi sinfonici

Don Juan, da Lenau, 1887-88; *Macbeth*, da Shakespeare, 1890; *Tod und Verklärung* (Morte e trasfigurazione), ispirato da una poesia di A. Ritter, 1890; *Till Eulenspiegels lustige Streiche* (I tiri burloni di Till Eulenspiegel) "tratto da una antica melodia, in forma di rondò", il più noto e geniale dei suoi poemi sinfonici, 1895; *Also Sprach Zarathustra* (Così parlò Zarathustra), liberamente ispirato alle massime dell'omonima opera filosofica e poetica di Friedrich Nietzsche,

esaltazione del "superuomo", 1896; *Don Quixote* (Don Chisciotte), "variazioni fantastiche su un tema di carattere cavalleresco", con violoncello solista, 1897; *Ein Heldenleben* (Vita d'eroe), di contenuto autobiografico, in polemica con i suoi detrattori, 1898; *Symphonia domestica*, anch'esso autobiografico, ma rivolto all'ambito degli affetti familiari, 1903.

Altre composizioni sinfoniche

la giovanile fantasia sinfonica in 4 parti *Aus Italien* (Dall'Italia), composta al ritorno da un viaggio nel nostro Paese, 1887; *Eine Alpensymphonie* (Una sinfonia delle Alpi), 1915; *Metamorphosen* per 23 archi solisti, 1945; *Burlesca* per pianoforte e orchestra, 1886; alcuni concerti per corno e altro.

Nell'ultimo decennio del secolo XIX i poemi sinfonici imposero Richard Strauss come il principale e più autorevole compositore della sua generazione. Egli non si limitò a svolgere argomenti di contenuto descrittivo (in cui primeggia senza dubbio *Till Eulenspiegel*), ma affrontò anche l'autobiografia (*Heldenleben* e *Symphonia domestica*) e tematiche filosofiche di attualità (*Tod und Verklärung* e *Zarathustra*).

Il ricorso, in due poemi, a forme musicali definite, quali il rondò (nel *Till*) e la variazione (in *Don Chisciotte*), non è estrinseco, appiccicato dall'esterno, ma rientra, come ha bene osservato D.J. Grout, nell'interpretazione dei personaggi: "la forma del rondò è appropriata a Till, che rimane lo stesso sciocco dopo ogni scherzo riuscito, e il principio delle variazioni si adatta alle avventure del cavaliere Don Chisciotte e del suo scudiero Sancio Panza".

I due aspetti della creazione di Strauss che maggiormente risaltano dai poemi sinfonici sono la esuberanza della fantasia e il virtuosismo orchestrale. Con grande maestria Strauss inventa temi e motivi legati alla voce di questo o di quello strumento o gruppo di strumenti. Il discorso sinfonico non soffre indugi, è sempre mosso e variato, ora di disegno agile e nervoso, ora turgido e pieno, ora enfatico e magniloquente.

Opere teatrali

La produzione operistica di Strauss si svolse attraverso tutta la sua vita, dalle giovanili *Guntram* (1894) e *Feuersnot* (1901) fino a *Capriccio* del 1941.

Il primo successo, di scandalo e di stima, glielo procurò *Salome*, sull'adattamento in lingua tedesca del dramma in un atto di Oscar Wilde (1905).

Con la tragedia in un atto *Elektra* da Sofocle (1909) iniziò la stretta collaborazione con il poeta viennese Hugo von Hofmannsthal. Questi gli fornì, in successione, i libretti di *Der Rosenkavalier* (Il cavaliere della rosa), 1911; di *Ariadne auf Naxos* (Arianna a Nasso), 1912; di *Die Frau ohne Schatten* (La donna senz'ombra), 1919; di *Die ägyptische Helena* (Elena egizia) e di *Arabella*, 1933.

Le capacità di caratterizzazione rivelate nella composizione dei poemi sinfonici furono sfruttate da Strauss nella composizione delle opere teatrali. L'eredità della costruzione wagneriana basata sul *Leitmotiv* è evidente in *Salome*, il cui clima decadente e acceso fu reso con sapienza dalla mobilità ritmica e dall'opulenza dei colori orchestrali.

Le opere nate dalle successive collaborazioni con Hofmannsthal mostrano una varietà cangiante e inquieta di contenuti e di indirizzi stilistici.

Dalla atmosfera cupamente barbarica, resa dal succedersi di dissonanze aspre, da un'armonia pancromatica, ma con un'articolazione ancora ancorata ai *Leitmotive*, di *Elektra*, egli passò alla luminosità elegante, alle melodie morbide, ad un'armonia che ha tagliato le punte aguzze del *Cavaliere della rosa*, il suo capolavoro, ambientato nella Vienna aristocratica del Settecento; dall'*Arianna a Nasso*, nata come musica di scena per il mollièriano *Borghese gentiluomo*, che sta a metà strada tra il dramma mitologico e l'opera buffa, ad *Arabella*, una spiritosa commedia lirica che indulge ai toni dell'operetta.

Nelle opere successive si attenuò l'orientamento progressista. Prevalse una cantabilità parlata, mentre l'armonia e la strumentazione ripiegarono su andamenti più tranquilli.

I Lieder

Significativi di una tendenza intimistica e accorata sono, nella restante produzione di Strauss, i *Lieder*; circa 150 per canto e pianoforte che occupano una trentina di raccolte, e sono scritti su versi di poeti contemporanei per la maggior parte, e alcune raccolte per voce e orchestra, tra cui gli stupendi *Vier Letzte Lieder* (Quattro ultimi Lieder) per soprano e orchestra, scritti l'anno prima di morire.

La personalità

L'opera di Strauss abbracciò la quasi totalità dei generi musicali, ma egli non scrisse mai lavori di contenuto religioso, essendogli estraneo il sentimento del trascendente. Non fu attivo in modo eguale in tutti i generi. La musica sinfonica lo assorbì fino all'inizio del nostro secolo, dopo di che il teatro occupò una posizione centrale nelle sue meditazioni e realizzazioni artistiche.

Ai Lieder rimase fedele, con irregolare frequenza, tutta la vita. Ciò che distingue la sua musica è la ricchezza dell'invenzione melodica, sono le sonorità sensuali, materiche dell'orchestra, è la raffinata tecnica delle modulazioni. Si fronteggiano e si alternano nella sua ispirazione due tendenze: una vitalità potente ed una tenerezza ingenua e soave. Ma la tensione della fantasia non si mantiene sempre agli stessi livelli, ed egli incappa talvolta in cadute di gusto e negligenze.

Gustav Mahler

Nacque in Boemia, a Kalitsch, nel 1860, in una famiglia di ebrei poveri. Per il suo talento precoce fu presto ammesso a frequentare il Conservatorio di Vienna, dove godette la protezione di Bruckner. A 20 anni incominciò la carriera di direttore d'orchestra affermandosi rapidamente. Dal 1883 diresse in successione i teatri di Kassel, Praga, Lipsia, Budapest e Amburgo. Il decennio in cui fu alla testa dell'Opera di Vienna (1897-1907) gli procurò onori e amarezze. Si trasferì negli Stati Uniti a dirigere la New York Philharmonic Society, ma una malattia lo indusse a ritornare a Vienna dove morì nel 1911.

Alla composizione Mahler dedicò, per tutta la vita, solo i mesi estivi nei quali era libero da impegni di teatro e direttoriali; durante il resto dell'anno lavorava sugli abbozzi e le stesure dell'estate. Ciò spiega il numero limitato di composizioni nel suo catalogo, al cui centro ci sono le 9 sinfonie e i cicli di Lieder con orchestra.

Sinfonie

- n. 1 in Re maggiore "Il Titano", comp. 1885-88;
- n. 2 in Do minore, con soprano, contralto e coro, "La Resurrezione", 1888-94;
- n. 3 in Re minore, con contralto, cori femminili e di bambini, "Della Natura", 1895-96;
- n. 4 in Sol maggiore, con soprano, 1899-1900;
- n. 5 in Do diesis minore, 1901-03;
- n. 6 in La minore, "Tragica", 1903-05;
- n. 7 in Mi minore, "Il canto della notte", 1904-05;
- n. 8 in Mi bemolle maggiore, con 8 voci soliste, doppio coro, coro di bambini, "dei Mille", 1906-07. È in due tempi, con i testi del *Veni Creator Spiritus* (primo tempo) e della scena finale del *Faust* di Goethe (secondo tempo).
- n. 9 in Re maggiore, 1909-10.

Inoltre abbozzi per la decima sinfonia.

Le sinfonie, soprattutto le prime, furono sottoposte a ripetute revisioni e modifiche.

Cicli di Lieder

Das Klagende Lied (Il Lied lamentoso) per soli, coro e orchestra, 1878-80;
Lieder eines fahrenden Gesellen (Lieder di un artigiano ambulante), per voce e orchestra (o pianoforte), 1883-85;

Lieder aus Des Knaben Wunderhorn (Lieder da "Il corno meraviglioso del fanciullo") per voce e orchestra (o pianoforte), 1888-99;

Kindertotenlieder (Lieder di bambini morti), per voce e orchestra, 1901-04;
Fünf Lieder nach Rückert (Cinque Lieder su poesie di Rückert), per voce e orchestra, 1901-04;

Das Lied von der Erde (Il canto, o il Lied, della terra), per contralto, tenore e orchestra, 1907-08.

L'opera sinfonica di Mahler non ha antecedenti in questo o in quell'artista, ma riassume la tradizione classico-romantica di Beethoven, Schubert, Berlioz, Liszt, Brahms, Wagner e Bruckner, e segna l'apogeo e la rapida estinzione della musica tardo-romantica. Con i sunnominati artisti come suoi antecedenti, sarebbe ozioso chiedersi se egli fosse un assertore della musica assoluta o un seguace della musica a programma.

Si direbbe della prima, visto che intitolò sinfonie le sue opere orchestrali, che esse sono in più tempi, legati fra loro da chiari (ma insoliti) legami tonali, e che alcuni tempi si richiamano a forme della tradizione strumentale.

Ma è noto anche che Mahler per alcune sinfonie aveva scritto dei programmi letterari, e persino sottotitoli dei vari tempi (che poi eliminò), e che è una spia di esigenze programmatiche il suo appoggiarsi a testi letterari da musicare, come aveva fatto Beethoven, con altro spirito, per l'ultimo tempo della *Nona* e come egli fece per alcuni tempi delle sue *Seconda*, *Terza* e *Quarta sinfonia* e per tutta l'*Ottava*. Lo dichiarò, d'altronde, egli stesso in una lettera del 1897:

"Quando concepisco una grande creazione musicale, arriva sempre il momento in cui devo rivolgermi alla parola per farla messaggera del mio pensiero musicale".

Nelle sue composizioni orchestrali Mahler impiegò mezzi grandiosi, organici assai più ampi del consueto, aggiungendo anche strumenti insoliti. Le vaste proporzioni erano anche testimonianza del suo pensiero, che arrivava a rinchiudere nello spazio di una sinfonia tutto un mondo, della vastità delle sue aspirazioni cosmiche e della varietà degli atteggiamenti e dei materiali adoperati: il canto popolare, le danze, le marce, il corale, l'incanto della natura, le deformazioni del grottesco e via enumerando.

Questa operazione gli fu resa possibile dalla grande maestria con la quale ordinava e coordinava nelle sue partiture gli strumenti della sua gigantesca orchestra. Nel far ciò si muoveva a moti alterni in due opposte direzioni: la esaltazione, al più alto grado, della potenza e del volume del suono, resa possibile dall'accresciuto numero degli strumenti ad arco e dal raddoppio dei legni e degli ottoni, da una parte; la valorizzazione dei timbri puri, delle aggregazioni di pochi colori dall'altra, con tutte le graduazioni foniche intermedie.

Altri compositori

Tra i numerosi musicisti di area germanica attivi tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo è doveroso un cenno a Bruch, Pfitzner e Reger.

Compositore e direttore d'orchestra, **Max Bruch** (1838-1920) lasciò una copiosa produzione di musiche per coro, a cappella o con accompagnamento di orchestra, oltre a 3 sinfonie e molta musica da camera. È tuttora eseguito il primo dei suoi 3 concerti per violino (in Sol minore, 1868).

Hans Pfitzner (1869-1949) è ricordato quale autore di alcune opere teatrali in cui si professava fedele epigono di Wagner. Compose anche per orchestra, per coro a cappella e con orchestra, musica da camera, concerti.

Più autorevole e interessante personalità rivelò **Max Reger** (1873-1916), di cui si eseguono soprattutto le composizioni per organo (sonate, fantasie, preludi corali, variazioni) che ripropongono un ritorno, in chiave tardo-romantica, alle consuetudini della musica sacra protestante barocca. Lasciò anche musiche per coro, da camera, per pianoforte e per orchestra (*Variazioni e fuga su un tema di Hiller*). Le opere più felici sono quelle in cui innesta il suo linguaggio armonico, basato su un avanzato cromatismo post-wagneriano, su forme della tradizione barocca e protoclassica.

IL RINNOVAMENTO STRUMENTALE IN FRANCIA

Per una buona parte dell'Ottocento i destini musicali della Francia e dell'Italia furono affini e paralleli, e l'amore del pubblico per il teatro confinò in secondo piano gli altri generi, soprattutto quelli strumentali.

In Francia il ritorno alla musica non teatrale fu più rapido che in Italia e, soprattutto, toccò un numero di musicisti più vasto e autorevole e coinvolse strati di pubblico più larghi.

La rinascita musicale francese prese il via dalla fondazione della Società Nazionale per la Musica Francese nel 1871, che stimolò le prospettive dei

compositori favorendo le esecuzioni delle loro musiche strumentali e vocali da camera. Una successiva tappa importante fu l'apertura nel 1894 della "Schola cantorum", un'istituzione scolastica che si contrapponeva al Conservatorio rivalutando lo studio del canto gregoriano e valorizzando il metodo storico.

Il recupero della musica strumentale non avvenne in una sola direzione: in alcuni compositori (Franck e il suo discepolo d'Indy) fu stimolato dall'influenza wagneriana; in altri (Saint-Saëns e Fauré) da un recupero della tradizione classica e francese; ma il frutto più prezioso fu l'opera di Debussy.

Da Franck a Fauré

César Franck, nato a Liegi (Belgio) nel 1822, completò la sua brillante formazione scolastica al Conservatorio di Parigi, nelle classi di Reicha e altri. Organista in varie chiese parigine, segnatamente, dal 1859 alla morte, in quella di Sainte-Clothilde, fu fra i fondatori della Société Nationale de Musique, divenendone nel 1886 presidente. Fu chiamato nel 1872 alla classe d'organo del Conservatorio, che tenne fino alla morte nel 1890.

Le opere più significative risalgono all'ultimo decennio della sua vita (1880-90), che fu il più felice e ricco di soddisfazioni e onori.

Tra le sue composizioni:

per orchestra i già ricordati poemi sinfonici *Les Éolides*, *Le chasseur maudit*, *Les Djinns*; inoltre le *Variazioni sinfoniche* per pianoforte e orchestra, 1885; e la *Sinfonia* in Re minore, 1888. Da camera, tra altro, la *Sonata* in La maggiore per violino e pianoforte, 1886, e il *Quartetto* per archi con pianoforte;

per pianoforte: *Preludio, corale e fuga*, 1884; *Preludio, aria e finale*, 1887; per organo alcune raccolte e i 3 *Corali*, 1890.

Inoltre il grandioso oratorio *Les Béatitudes*, 1869-79; *Rédemption*, 1874; musica vocale sacra e 3 opere.

Era considerato uno dei maggiori organisti del tempo e ammirato particolarmente come improvvisatore. Gli avversari lo accusavano di germanofilia ma, nonostante le polemiche, riuscì a stimolare nei parigini il gusto per la musica non teatrale.

Le sue creazioni sono caratterizzate da una melodia fluente e duttile, ricca di inflessioni cromatiche. La serpentina plasticità dei temi coinvolge una senttura armonica cromatica che nasce da una concezione contrappuntistica. È il movimento delle parti, infatti, che risolve senza durezza le dissonanze.

Tra gli allievi di Franck – Ernest Chausson, Henri Duparc e Vincent d'Indy – il terzo ebbe una posizione di rilievo nella vita musicale parigina.

Nato a Parigi nel 1851 e ivi morto nel 1931, **Vincent d'Indy** occupò un posto di primo piano nell'organizzazione musicale francese. Segretario dalla fondazione, poi, morto Franck, presidente della Société Nationale de Musique, riorganizzò la Schola cantorum, fu direttore d'orchestra e insegnante, tra numerosi altri, di Albert Roussel. Il suo *Corso di composizione musicale* in 4 volumi fu adottato nelle scuole di composizione.

L'attività in campi così disparati non gli impedì di dedicarsi, non sporadicamente, alla composizione. Del centinaio di composizioni che ha lasciato e che riflettono l'insegnamento di Franck, mantengono validità la *Symphonie sur un chant montagnard français* che impiega come tema una canzone popolare, la

seconda sinfonia e le variazioni sinfoniche *Istar* (variazioni a ritroso, dalla più elaborata all'enunciazione del tema).

Fervente ammiratore di Wagner, si ispirò al maestro di Bayreuth per le sue 7 opere teatrali, tra le quali si ricorda, per alcune scene felici, *Fervaal*.

Nel solco di un'aggiornata tradizione si colloca invece **Camille Saint-Saëns**, nato a Parigi nel 1835, morto ad Algeri nel 1921.

Compositore, pianista, organista, Saint-Saëns fu una personalità dominante della musica francese del suo tempo. Fu sua l'idea di fondare la Société Nationale de Musique, che tanto operò per la diffusione della produzione francese contemporanea, e ne fu il primo presidente.

Insegnante di composizione, contò tra i suoi allievi Messager e Fauré; fu concertista di pianoforte e d'organo e compositore prolifico.

La sua produzione toccò tutti i generi, e in ogni campo egli mostrò un dominio assoluto della tecnica compositiva, al servizio di un gusto eclettico e talvolta un po' corvivo.

Si è già detto delle sue opere teatrali; scrisse inoltre un balletto, musiche corali-strumentali sacre e profane.

Per orchestra:

3 sinfonie (la terza con organo e 2 pianoforti), i poemi sinfonici citati in precedenza: *Le rouet d'Omphale*, *Phaéton*, *Danse macabre*, *La jeunesse d'Hercule*.

Per strumenti solisti e orchestra:

5 concerti per pianoforte, 3 concerti per violino; *Introduzione e Rondò capriccioso* per violino; e altro.

Musica da camera: sonate, trii, quartetti, quintetti ecc. per varie formazioni. Assai noto è *Le carnaval des animaux*, 1886. Fu anche scrittore vigoroso e lasciò libri su argomenti musicali.

Gabriel Fauré, nato in un piccolo centro della provincia francese nel 1845, morto a Parigi nel 1924, fu allievo di Saint-Saëns. Organista e maestro di cappella, dal 1896 insegnò pianoforte al Conservatorio di Parigi, e ne fu poi il direttore dal 1905 al 1920. Furono suoi allievi Ravel, Koechlin, Florent Schmitt tra altri.

Autore di due opere, di un *Requiem* (1887-88), di una *Ballade* per pianoforte e orchestra e di alcune produzioni cameristiche, diede il meglio di sé nelle opere di ridotte proporzioni, soprattutto i pezzi per pianoforte (preludi, notturni, improvvisi eccetera) e le melodie per canto e pianoforte, un centinaio circa da cui emergono le *Cinq mélodies* e il ciclo *La bonne chanson*, su versi di Verlaine.

Affrancatosi dalle influenze wagneriane prima, chopiniane poi, Fauré espresse la sua originalità nelle opere della maturità, nelle quali si impose per un gusto melodico fatto di nobiltà e di eleganza.

Pittura e poesia: l'impressionismo e il simbolismo

Il rinnovamento della musica francese avvenne contemporaneamente a due movimenti che rinnovarono la pittura e la poesia francese e diventarono momenti importanti della cultura europea: l'impressionismo e il simbolismo.

La concordanza storica e poetica di questi movimenti con la musica fu colta soprattutto da Debussy. Acutamente sensibile alle suggestioni delle altre arti, egli affermava che *"i profumi, i suoni e i colori sono collegati tra loro"*.

Pochi altri musicisti ebbero la capacità di cogliere gli aspetti più significativi delle arti del loro tempo; nessun altro seppe traslare nell'universo dei suoni le conquiste della pittura e della poesia contemporanea con l'intuito e la

sensibilità che egli mostrò nei confronti della pittura degli impressionisti e della poesia simbolista.

Il termine *impressionismo* derivò dal titolo di un quadro di Claude Monet che nel 1874 era stato esposto ad una mostra di pittori respinti dal Salon ufficiale:

"Impression. Soleil levant" (Impressione. Sole che sorge); nell'intenzione di chi lo propose esso aveva un significato spregiativo.

Diventò invece presto il vocabolo appropriato per identificare un movimento rivoluzionario nella pittura francese del secondo Ottocento. Al di là dei tratti personali che contraddistinguevano ciascun artista, nell'impressionismo si riconobbero, con Monet, pittori quali Camille Pissarro, Édouard Manet, Edgar Degas, Auguste Renoir e altri. Li avvicinava il rifiuto di ogni accademismo, il piacere di una pittura che accantonava i soggetti eroici o magniloquenti e ritraeva il vero della natura e dell'uomo: paesaggi *"en plein air"* (cioè all'aria aperta) ed aspetti di vita comune tra cui squarci di esistenze borghesi, pic-nic, scene di caffè, ballerine, eccetera.

Questa pittura valorizzava l'impressione immediata dell'artista di fronte al soggetto da ritrarre. Il suo occhio coglieva la sensazione visiva di un insieme di colori, non più fusi e sfumati, ma avvicinati e sovrapposti sulla tela, e il mutare delle condizioni della luce ne modificava l'impressione e la luminosità.

Contemporaneo dell'impressionismo fu il *simbolismo*, tendenza che si sviluppò all'interno della poesia francese. Suo diretto precursore fu Charles Baudelaire, gli esponenti più significativi Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Maurice Maeterlinck, Paul Claudel e Paul Valéry. Il simbolismo si diffuse anche in Russia (Brjusov, Blok), in Inghilterra (Swinburne, Eliot), e toccò anche poeti quali Rilke e D'Annunzio.

I simbolisti rivelavano una sensibilità acuta per i valori fonici della parola, che anteponevano ai valori significanti, ed evocavano immagini poetiche ricche di suggestioni, in grado di essere percepite con tutti i sensi. Il concetto fu espresso da Verlaine in una poesia significativamente intitolata *Art poétique*; *"De la musique avant toute chose... tout le reste est littérature"* ("anzitutto musica... il resto è solo letteratura"). Fedeli a questi principi, i poeti simbolisti trattavano nelle loro poesie in particolare ciò che è tenue, intimo, prezioso e raro.

Claude Debussy

La vita

Nato a Saint-Germain-en Laye, nell'Ile de France, nel 1862, all'età di 10 anni fu ammesso al Conservatorio di Parigi. Fece rapidi progressi nello studio del pianoforte, mostrò una irriducibile avversione all'armonia di scuola, portò a termine con molto onore gli studi di composizione, nelle scuole di Lavignac e di Guiraud.

Mentre era ancora studente del Conservatorio, fu designato come pianista per accompagnare nel 1880 una dama russa, Nadežda von Meck, nei suoi viaggi estivi in giro per l'Europa, e nei due anni seguenti a Mosca. Risalgono a questo periodo le sue prime composizioni.

Nel 1884 vinse il Prix de Rome, ma i due anni in cui risiedette nella capitale italiana, a Villa Medici, furono artisticamente improduttivi, anche per la sua riottosità a seguire le convenzioni accademiche nelle composizioni che era tenuto ad inviare a Parigi come saggi del suo studio.

Decisivo per la sua maturazione fu invece il quinquennio successivo al suo rientro a Parigi. In quegli anni avvennero molti fatti importanti per la formazione della sua personalità artistica: approfondì la conoscenza di Musorgskij, fu affascinato dalla musica di Giava, scoperta all'Esposizione Universale del 1889, definì meglio, dopo due viaggi a Bayreuth, il suo rapporto nei confronti della musica wagneriana. Ma altrettanto importante fu la frequentazione di letterati, pittori e musicisti, soprattutto nel salotto di Mallarmé, che aprì la sua sensibilità ai temi più generali dell'arte del tempo.

Cominciò a farsi conoscere come compositore dopo il 1890. Tappe significative della sua affermazione furono il *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894) e l'opera *Pelléas et Mélisande* (1902), la cui stesura occupò un decennio.

Il *Pelléas* lo rese famoso. Egli rappresentava ormai la punta avanzata della musica francese, ed era diventato il riconosciuto *leader* del rinnovamento musicale. *La mer* e *Iberia* per orchestra; le due serie di *Images*, le due raccolte di *Préludes* e i 12 *Études* per pianoforte furono le principali creazioni nelle quali egli sviluppò il suo personalissimo linguaggio.

Nel contempo si faceva anche apprezzare come critico e come scrittore di cose musicali, e accettava gli inviti a dirigere le sue opere in altre città.

L'aggravarsi di un male oscuro e incurabile, associandosi con la tristezza per gli orrori della prima guerra mondiale turbò profondamente il suo spirito dal 1914. Non interruppe tuttavia la ricerca artistica e in quegli anni ritornò alla musica da camera e alla forma della sonata. Morì nel 1918.

L'opera

Per il teatro

Pelléas et Mélisande, dramma lirico in 5 atti sul testo di Maurice Maeterlinck (messo in scena nel 1893), rappresentato all'Opéra Comique nel 1902;

Le Martyre de Saint Sébastien, mistero danzato sui versi di Gabriele d'Annunzio per soli, coro e orchestra, rappresentato al Théâtre du Châtelet nel 1911, protagonista Ida Rubinstein;

la leggenda danzata *Khamma*, eseguita postuma nel 1924, e il poema danzato *Jeux*, scritto per Nijinsky su un suo soggetto, rappresentato al Théâtre des Champs-Élysées nel 1913.

Composizioni vocali

Le cantate giovanili *Printemps* (Primavera) per coro femminile e orchestra, 1882; *L'enfant prodigue* (Il figliuol prodigo) per soli, coro e orchestra, 1884; il poema lirico *La demoiselle élue* (La damigella eletta) per coro e orchestra, su testo, tradotto, del poeta preraffaellita inglese Dante Gabriel Rossetti, 1888.

Un'ottantina di melodie per canto e pianoforte, la cui composizione si sviluppò attraverso l'intero arco della sua attività creativa. La scelta dei poeti è già, di per sé, un'indicazione della sua sensibilità letteraria: Th. de Banville, Leconte de Lisle, Baudelaire, Louÿs, Villon, Mallarmé e, prediletto tra tutti, Verlaine.

Le raccolte in cui espresse più compiutamente il suo gusto melodico sono: i *Cinq Poèmes de Baudelaire*, 1887-89; le *Ariettes oubliées*, 1888 e le due serie di *Fêtes galantes*, 1892 e 1904, tutte su versi di Verlaine; le *Chansons de Bilitis*, su versi di Pierre Louÿs, 1893; e i *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé*, 1913.

Per orchestra

Prélude à l'après-midi d'un faune, ispirato all'omonima egloga di Mallarmé, 1894, ristrumentato nel 1908; i 3 *Nocturnes* (il cui titolo si ispira a 3 quadri di Whistler), presentati come "una ricerca delle diverse variazioni cromatiche che può dare un unico colore ... il che potrebbe corrispondere in pittura ad uno studio sui toni grigi", 1899; i 3 schizzi sinfonici *La Mer*, 1905; i 3 brani di *Images*, il più noto dei quali è il primo, *Iberia*, 1908.

Per pianoforte

Valoroso pianista, Debussy lasciò una produzione pianistica che assomma a una settantina di brani, scaglionati tra il 1880 (*Danse bohémienne*) e il 1915 (*12 Études*).

Tra le opere giovanili sono da ricordare le *Deux arabesques*, 1888; la *Suite bergamasque*, 1890-1905; la suite *Pour le piano*, 1894; le *Estampes*, 1903.

Appartengono invece alla sua maturità stilistica le due serie di *Images*, 1905 e 1907; *Children's Corner*, 1908; il primo e il secondò libro di *Préludes*, 1910 e 1913; e le *12 Études*, dedicate alla memoria di Chopin, 1915.

Musica da camera

Le composizioni cameristiche di più alto livello appartengono agli ultimi anni della sua attività creativa: *Syrinx* per flauto solo, 1912; la *Sonata* per violoncello e pianoforte, 1915; la *Sonata* per flauto, viola e arpa, 1915; la *Sonata* per violino e pianoforte, 1917, l'ultima sua composizione.

Scritti

Debussy pubblicò, tra il 1903 e il 1914, critiche e scritti su argomenti musicali in importanti giornali e riviste parigine, tra cui "Le Figaro", il "Mercure de France", "Musica", la "Revue S.I.M."

Una raccolta dei più importanti articoli, scelti dall'autore, apparve postuma (1921) sotto il titolo *Monsieur Croche, antidilettante* (Il signor Croma, antidilettante).

Il linguaggio di Debussy

Il personalissimo linguaggio di Debussy nacque da un crogiuolo nel quale si fusero diversi apporti, tra i quali, insieme allo stile di César Franck e le intuizioni di Chabrier, la musica di Wagner, il *Boris Godunov* di Musorgskij e le musiche indonesiane di Bali e Giava. Le eterogenee influenze di questi modelli confluirono in uno stile omogeneo e profondamente originale che segnò il superamento delle posizioni tardo-romantiche e un grande avanzamento della musica europea all'inizio del secolo XX.

Debussy fu un musicista intimamente lirico, e il suo lirismo si rivela anzitutto nella melodia.

Le sue melodie hanno un sapore inedito non solo perché, accanto alle scale tonali, egli impiegò con larghezza scale modali, pentaforiche e per toni interi. Esse sono fluide ed evitano le effusioni appassionate. L'ideale melodico di Debussy si identificava nell'arabesco, combinazione di elementi geometrici e floreali, il cui modello egli aveva riconosciuto nel canto gregoriano.

Nelle composizioni cantate le melodie debussiane seguono le curve dei versi e le inflessioni del discorso, di cui liberano la latente musicalità realizzando duttili e plastici recitativi.

Gli aspetti più innovativi del suo stile sono rivelati dal linguaggio armonico. Già negli anni di studio in Conservatorio egli aveva manifestato una spontanea avversione per la grammatica scolastica della tonalità; nelle opere della maturità pervenne al rifiuto del sistema gerarchico dell'armonia tonale, basata sul primato del primo, quinto e quarto grado e sull'accettazione della funzione aggregante della cadenza.

Alla libertà della scrittura accordale Debussy arrivò per gradi, e in questo cammino giocò un ruolo importante l'impiego delle scale pentafoniche ed esatonali, dalle quali era assente la sensibile con la sua funzione di risoluzione sulla tonica.

Si usa pensare che i progressi della teoria e della pratica armonica siano legati all'aumento degli accordi dissonanti. Può di conseguenza essere oggetto di meraviglia il fatto che nelle opere della maturità di Debussy si incontrino più accordi perfetti e meno accordi dissonanti di quanti sembri lecito aspettarsi. La novità dell'armonia debussiana fu il concepire ciascun accordo come una unità sonora, sciolto da rapporti con l'accordo precedente e con quello seguente, e che ciò che lega una successione di accordi è l'esigenza creata dai movimenti melodici.

La concezione dell'orchestrazione di Debussy sta agli antipodi di quella wagneriana; egli predilesse i timbri puri più che gli impasti, le sonorità trasparenti e sfumate e non le fusioni piene e brillanti. Questi risultati furono ottenuti con un impiego accorto e selezionato degli strumenti dell'orchestra.

Nelle sue composizioni per e con orchestra gli archi sono spesso impiegati a parti e leggi divisi, con il frequente impiego della sordina. Nei fiati prevalgono, individualmente e a gruppi, i legni, mentre agli ottoni sono richieste sonorità ovattate e colori di fondo più che squilli. Tra gli altri strumenti predilesse l'arpa, con gli armonici e i glissando, la celesta, lo xilofono.

La maturità del linguaggio di Debussy si rivelò compiutamente in *Pelléas et Mélisande*.

Pelléas et Mélisande è uno dei capolavori del teatro musicale moderno, e nel teatro musicale conta due referenze per il rilievo dato al testo verbale: l'*Orfeo* di Monteverdi e *Boris Godunov* di Musorgskij.

Il dramma simbolista del poeta belga Maurice Maeterlinck costituiva il libretto ideale per una vicenda che ricorda quella di *Tristano e Isotta*, ma è sviluppata in un'atmosfera di sogno. *Pelléas* propose un nuovo tipo di teatro in musica, che non aveva precedenti e che non ebbe successori. Nel canto predomina un'ininterrotta declamazione, duttile e morbida, basata su piccoli intervalli melodici. Esso è sorretto da una consistente ma soffice trama sinfonica cui sono affidati lo sviluppo melodico e il supporto armonico.

La personalità

L'etichetta "impressionismo" apposta alla musica di Debussy trova divisi gli storici: c'è chi la accetta, per le analogie con la pittura francese del tempo, e chi la respinge. Tra i primi si colloca un autorevole storico della musica francese, Roland-Manuel, che ha espresso il suo pensiero nei termini seguenti:

"Se si cerca di risalire alle sorgenti sensibili dello spirito che vediamo fecondare, nella stessa epoca, le opere di un Monet, di un Renoir, di un Mallarmé, di un Bergson, di un Proust e di un Debussy, non si mancherà di trovare la comune preoccupazione di cogliere l'istante tangenziale della durata; di porre l'arte in rapporto diretto con la realtà. Questo programma implica la subordinazione dell'effusione sentimentale all'ordine della sensazione".

Ancora Roland-Manuel osservava che all'inizio del XX secolo Debussy aveva compiuto una rivoluzione, uguale ma di segno contrario, a quella che aveva realizzato Beethoven all'inizio del XIX secolo: mentre nelle opere del maestro viennese il tono si innalza, il volume sonoro si espande e la scienza compositiva cede spazio alla coscienza del sentimento, il maestro francese distese e calmò il tono, ridusse il volume sonoro, ripudiò enfasi e accenti eroici, e la musica ritrovò, sotto le note, le sensazioni e i sensi.

L'arte – così soggettiva, così personale – di Debussy ebbe la sorte, appartenentemente inspiegabile, di precorrere molti orientamenti della musica della prima metà del ventesimo secolo. Senza *Pelléas*, senza *Jeux* e le *Études* per pianoforte sarebbero state diverse l'opera di Ravel e del Gruppo dei Sei, ma anche quelle di Bartók e di Stravinskij.

Contemporanei di Debussy

Tra i contemporanei di Debussy si ricordano:

Paul Dukas. Parigino (1865-1935), compositore, insegnante e critico, si riallacciò alla tradizione beethoveniana e franckiana. Le composizioni che gli diedero rinomanza furono, con il notissimo poema sinfonico *L'apprenti sorcier*, l'opera *Ariane et Barbe Bleue* (1907) e il "poema danzato" *La péri* (1912);

Albert Roussel (1869-1937), autore del balletto *La festin de l'araignée* (1913), dell'opera-balletto *Padmavâti* (1918) e altro;

Florent Schmitt (1870-1958).

Le scuole nazionali

NAZIONALITÀ E NAZIONALISMI IN EUROPA

Una delle idee-guida che maggiormente influenzarono le vicende di politica interna ed estera degli stati europei a partire dal 1830 circa fu il *principio di nazionalità*. La presa di coscienza della identità nazionale da parte di quasi tutti i popoli fu il fermento delle varie etnie europee e per più di un secolo operò un'inversione di tendenza nei confronti del cosmopolitismo propugnato a metà Settecento dai pensatori illuministi.

Il periodo nel quale si affermò e definì il concetto di nazionalità fu il quarantennio 1830-1870, ma gli effetti e le conseguenze politiche si proiettarono più avanti, fino al secolo ventesimo inoltrato. All'interno delle entità statali esistenti (imperi, regni, ducati) si fecero strada e conflittualmente si imposero le aggregazioni di numerose nazionalità, quali nuove, quali eredi del passato. Il loro nascere entro ambiti geopolitici quanto mai eterogenei spiega perché sia apparso arduo enucleare il concetto stesso di nazionalità, che il filosofo e politologo francese Ph.-J. Buchez definì, con voluta genericità, in questo modo:

“Tale parola indica non solo la nazione, ma anche quel non so che, in virtù del quale una nazione continua ad esistere anche quando ha perduto l'indipendenza”.

Genericità voluta. Difatti nella surriportata definizione di nazionalità tutti potevano leggere ciò che più gradivano: i liberali vi aggregavano i concetti di libertà e di sovranità popolare, i conservatori vi leggevano la fedeltà alle tradizioni e all'ordine costituito.

Strettamente associato all'idea di nazionalità fu il concetto di lingua. Lo aveva intuito J.G. Herder (1744-1803) facendone un corollario dell'idea di popolazione (*Volkstum*), ma la definì più compiutamente Giuseppe Mazzini (1805-1872): la nazione “*è l'universalità dei cittadini parlanti la stessa favella, associati con eguaglianza di diritti civili e politici, all'intento comune di sviluppare e perfezionare progressivamente le forze sociali e l'attività di quelle forze*”.

La carta politica europea e i rapporti costituzionali all'interno dei vari stati, definiti al Congresso di Vienna (1815) dopo la sconfitta di Napoleone, erano già stati ampiamente modificati nel 1871.

A partire dal 1820-30 l'idea di nazionalità aveva messo le radici e favorito la nascita di nuovi movimenti negli stati europei, ad eccezione di pochi. Il risultato più cospicuo dei movimenti di pensiero e di azione nazionalisti fu l'unificazione dell'Italia (1861) e della Germania (1871), ma risultati concreti, anche se meno appariscenti, ottennero molte altre entità nazionali: dal riconoscimento delle specificità etniche e linguistiche, a rappresentanze parlamentari, a forme differenziate di autonomia. L'affermazione del principio di nazionalità non era avvenuta in modi incruenti, ma era passata attraverso cospirazioni, persecuzioni, rivolte e rivoluzioni, e molti capi e gregari avevano pagato con la vita o con l'esilio l'opposizione ai governi conservatori.

Nell'affermazione dell'idea di nazione ebbero un'importanza di primo piano diversi aspetti della cultura, soprattutto la filosofia politica, la storia, la letteratura, la pittura e la musica.

La presa di coscienza delle identità nazionali e delle singolarità dei diversi popoli passò attraverso il pensiero politico e le proposizioni di J.S. Mill, di Lamennais, di Herder, Fichte, Hegel, di Mazzini, Gioberti e altri; attraverso la ricerca delle radici storiche e delle fonti documentarie; attraverso le letterature drammatica e narrativa, l'invenzione poetica, le creazioni dei pittori e dei musicisti. La nazione come sentimento collettivo animò la riscoperta dei canti popolari tedeschi, greci, russi, inglesi e l'ispirazione letteraria e poetica del polacco Adam Mickiewicz, dell'ungherese Sándor Petőfi, del nostro Manzoni, del russo Aleksandr Puškin e di altri scrittori e poeti europei.

Le scuole musicali nazionali

Tra l'inizio del Seicento e la metà dell'Ottocento la musica europea fu, si può dire, la somma della musica italiana, della musica tedesca e della musica francese. La Russia, la Boemia, l'Inghilterra, la Svezia, l'Ungheria e gli altri paesi non avevano scuole né centri di produzione musicale autonomi, ma erano, per usare un'espressione cruda ma efficace, "colonizzati" dai compositori, dai maestri, dagli interpreti italiani, tedeschi e francesi.

L'affermazione e la crescita dei movimenti nazionali avvenne in varie parti dell'Europa nel periodo 1850-1930, e favorì la ricognizione del passato musicale di alcuni popoli e l'affermarsi di modi compositivi indipendenti rispetto a quelli che avevano egemonizzato la musica europea. I nuovi materiali musicali ritenuti validi dalle *scuole nazionali* furono le melodie e i canti dei riscoperti patrimoni popolari indigeni, che talora impiegavano scale modali ignote all'esperienza delle tradizioni predominanti, e danze e ritmi di danza estranei ai repertori d'arte diffusi nel continente. Collateralmente, i libretti delle opere e i programmi dei poemi sinfonici dei compositori nazionali rievocavano personaggi e vicende tratti da episodi gloriosi delle varie storie nazionali.

Alcuni compositori romantici, da Weber a Chopin, da Liszt a Brahms, avevano avvertito il valore positivo di questi apporti, e in alcune composizioni avevano dato spazio a reminiscenze popolari polacche, ungheresi e tedesche. Questa tendenza diventò consapevole sia nei musicisti di alcuni stati già tributari della musica italiana e tedesca (per esempio la Russia e la Boemia), sia in quelli di altri stati che erano rimasti, in tutto o in buona parte, estranei alle vicende della musica d'arte predominante in Europa (Norvegia, Finlandia, Ungheria, Spagna eccetera).

Prima di passare in rassegna le diverse realtà e i maggiori compositori si deve introdurre una avvertenza importante. Il valore, ideale e storico, delle *"scuole nazionali"* è stato ridimensionato. Alcuni esponenti di questa o di quella scuola si erano formati nei Conservatori o nelle scuole tedesche, e portarono nella loro musica il sigillo d'origine (Grieg, Smetana, Dvořák, Janáček); altri impiegarono moduli folclorici nel contesto della scrittura europea (Albéniz, Granados, de Falla); altri aderirono alle istanze nazionali solo per una parte delle loro creazioni (Sibelius); altri ancora crearono gli strumenti della

etnomusicologia e se ne servirono nelle loro composizioni (Bartók, Kodály).

Solo per la Russia si può parlare, propriamente, di una *scuola nazionale*, che si identifica con il movimento artisticamente esclusivo del Gruppo dei Cinque.

RUSSIA: LA MUSICA STRUMENTALE

Il "Gruppo dei Cinque"

La manifestazione più importante del nazionalismo russo tra il 1830 e il '40 fu il movimento slavofilo. Non si diede obiettivi politici, ma di elaborazione culturale. I suoi seguaci esaltavano la Patria russa, le attribuivano l'ambiziosa missione di trascendere la nazionalità per diventare l'archetipo di un'umanità universale e alimentavano un fervido nazionalismo popolare.

Furono questi nobili e astratti principi, confortati dagli ideali del nazionalismo musicale, che intorno al 1860 infiammarono alcuni giovani musicisti che vivevano a S. Pietroburgo. Essi riconoscevano quale capo e animatore Milij Balakirev (1837-1910), il solo musicista professionista, e comprendevano giovani destinati ad una più o meno duratura fama: Aleksandr Borodin (1833-1887), Tzezar' Cui (1835-1918), Modest Musorgskij (1839-1881) e Nikolaj Rimskij-Korsakov (1844-1908). A questo sodalizio di artisti un critico amico, Vladimir Stassov, diede il nome collettivo di "*Gruppo dei Cinque*" con il quale passarono alla storia.

I Cinque non innovarono i generi tradizionali della musica occidentale. Accettarono le forme della sinfonia, del poema sinfonico, dell'opera eccetera, ma le vivificavano dall'interno con apporti originali: le scale modali, che erano largamente impiegate nei canti corali sacri del rito cristiano ortodosso russo; i canti popolari, da cui derivarono l'efficace espediente di ripetere e di variare i motivi; i ritmi delle danze contadine; un naturale intuito del colore orchestrale. Nell'opera svilupparono scene eroiche o tragiche della storia russa o scene di vita rurale e contadina. Per i programmi dei poemi sinfonici e le composizioni orchestrali di segno affine ricorsero a soggetti, scene, paesaggi che stimolavano la loro immaginazione strumentale.

Tra i Cinque non superarono il livello di onesta professionalità Cui, le cui liriche lo rivelano delicato miniaturista, e Balakirev, oggi ricordato solo per la fantasia *Islamey* per pianoforte.

Altro vigore mostrarono Borodin, Rimskij-Korsakov e, di superiore statura, Modest Musorgskij.

Borodin, già ricordato per l'opera *Il principe Igor*, compose anche 3 sinfonie (1862-1888), lo schizzo sinfonico *Nell'Asia centrale* (1880); musica da camera, per pianoforte e liriche da camera.

Le composizioni non-teatrali di Musorgskij che godono alta considerazione sono *Una notte sul Monte Calvo* (1860-1867) e *Quadri di un'esposizione* per pianoforte di potente e ispirato realismo (1874, pubblicati postumi nel 1886); inoltre i cicli vocali *La camera dei bambini*, *Senza sole*, *Canti e danze della morte*. (Per le opere si veda nel precedente capitolo XXII).

Dalla copiosa produzione sinfonica e corale di Nikolaj Rimskij-Korsakov emergono tre sinfonie (1861-1873), il *Capriccio spagnolo* op. 34 (1887), *Shéhérazade* op. 35 (1888), e l'ouverture *La grande Pasqua russa* su temi liturgici op. 36 (1888). Folto è anche il suo catalogo di musiche solistiche e corali, da camera, per pianoforte.

Pubblicò un *Trattato pratico di armonia* e gli utili *Principi di strumentazione*.

I compositori filo-occidentali

All'integralismo nazionalista di Musorgskij e dei Cinque non aderirono altri compositori che non rifiutavano gli apporti della musica occidentale, e usavano i materiali idiomatici cari ai nazionalisti solo come elementi integranti, o non li usavano affatto.

D'altronde, secondo la dialettica che governò la storia russa fin dai tempi di Pietro il Grande le posizioni isolazioniste si sono più volte alternate alle aperture verso l'Europa. Abbiamo ricordato la posizione centripeta del movimento slavofilo nel decennio 1830-40; diametralmente opposta fu la condizione culturale un trentennio più avanti, come rilevò Hans Kohn: "*Verso il 1860 il russo colto sentiva che le idee occidentali facevano parte del suo patrimonio intellettuale, che la vita culturale russa era in piena fioritura, e che la Russia era, non solo per grandezza e popolazione, il primo paese d'Europa*".

Tra i compositori che, per semplificazione classificatoria, sono stati definiti filo-occidentali, si annoverano i due Rubinštejn, Grečaninov, Glazunov, Rachmaninov, Skrjabin e Cajkovskij, il più noto di tutti.

Anton Rubinštejn (1829-1894), pianista famoso, fu anche operista e direttore d'orchestra, e nel 1862 fondò il Conservatorio di S. Pietroburgo.

Anche il fratello di lui, Nikolaj (1835-1881), fu pianista e direttore d'orchestra, e nel 1864 fondò il Conservatorio di Mosca.

Aleksandr Grečaninov (1864-1856), allievo dei Conservatori di Mosca e di S. Pietroburgo, nel 1925 si stabilì a Parigi e successivamente negli Stati Uniti.

La parte migliore della sua produzione (che comprende anche opere, partiture sinfoniche e musica da camera) è costituita da musica corale liturgica e da numerose liriche per canto e pianoforte.

Aleksandr Glazunov (1865-1936) fu allievo di Rimskij-Korsakov, insegnante e poi direttore del Conservatorio di S. Pietroburgo. Nel 1929 si stabilì in Francia. Sinfonista eccellente (lasciò 9 sinfonie, ouvertures, fantasie, concerti), la sua musica, influenzata da Liszt e da Brahms, è ricca di melodie e di colori caldi, talora orientaleggianti, che lo avvicinano al suo maestro e a Borodin.

Sergei Rachmaninov (1873-1943). Poi naturalizzato statunitense, fu pianista di fama mondiale e direttore d'orchestra. Della sua attività creativa si ricordano in modo particolare le composizioni legate al pianoforte: i 13 *Preludi* op. 32, le 2 raccolte di *Etudes-tableaux* op. 33 e op. 39, 2 sonate, brani vari; 4 concerti e la *Rapsodia su un tema di Paganini* per pianoforte e orchestra op. 43.

Il musicista più interessante di questo gruppo fu Aleksandr Skrjabin, nato e morto a Mosca (1872-1915). Dopo gli studi nel Conservatorio della città natale, iniziò una carriera internazionale di pianista. A partire dal 1904 si dedicò interamente alla composizione, prevalentemente per orchestra e per pianoforte.

Per orchestra: 3 sinfonie; *Il poema dell'estasi*, 1905-07; *Prometeo o Il poema del fuoco*, con pianoforte, organo, coro e "clavier à lumière", 1909-10.

Per pianoforte: 10 sonate, 19 "poemi", 26 studi, 90 preludi (tra cui i 24 *Preludi* op. 11), valzer, mazurche, notturni. Le composizioni per pianoforte rivelano influenze di Chopin e di Liszt.

La ricerca di un'espressione estetica collegata ad una concezione mistica alimentata dalla frequentazione di circoli teosofici negli anni della maturità, isolò Skrjabin dai contemporanei e lo spinse alla ricerca di un mondo sonoro nuovo. Il traguardo cui tendeva il suo studio, animato dall'ideale della funzione redentrice della musica, era la creazione di un'opera nella quale confluissero armonizzando fra loro la musica, la poesia, la danza, i colori e i profumi.

Pëtr Il'ic Čajkovskij: l'opera strumentale

Tra i compositori russi del secolo XIX Čajkovskij fu il più versatile e uno dei più fecondi. Si è già scritto, nel capitolo XXII sulle sue opere teatrali e sui balletti; uguale importanza hanno, nel panorama della sua produzione da concerto, le musiche strumentali, fra le quali sono spesso eseguite le sinfonie e i concerti solistici.

Sinfonie:

n. 1 in Sol minore op. 13 "*Sogni d'inverno*", 1866;

n. 2 in Do minore op. 17 "*Piccola Russia*", 1872;

n. 3 in Re maggiore op. 29 "*Polacca*", 1875;

n. 4 in Fa minore op. 36, 1877;

n. 5 in Mi minore op. 64, 1888;

n. 6 in Si minore op. 74 "*Patetica*", 1893.

l'ouverture-fantasia *Romeo e Giulietta*, da Shakespeare; la fantasia *Francesca da Rimini*, da Dante; il *Capriccio italiano*, 1880; l'ouverture *1812*; e altro;

3 concerti per pianoforte e orchestra: n. 1 in Si bemolle minore op. 23, 1874-75; n. 2 in Sol maggiore op. 44, 1880; n. 3 (in un tempo) in Mi bemolle maggiore op. 75, 1893;

concerto in Re maggiore per violino e orchestra op. 35, 1878.

Il sinfonismo di Čajkovskij possiede una grande forza di comunicazione. Gli mancava la capacità di sviluppare organicamente i temi; ebbe invece un forte intuito degli effetti orchestrali, vitalità ritmica e fluidità dell'invenzione melodica.

Altre composizioni

Musica da camera, tra cui 3 quartetti per archi e un trio con pianoforte; pianistica (tra cui *Le stagioni* e *L'album dei fanciulli*), corale sacra e profana, melodie per canto e pianoforte.

Al favore entusiastico con il quale il pubblico accolse la sua produzione, segnatamente quella sinfonica e i balletti, non corrisposero valutazioni altrettanto positive della critica.

La sua musica fu anzitutto lo specchio dell'ipersensibilità del suo temperamento: essa appartiene a quella fase storica del romanticismo europeo in cui gli ideali eroici e l'impegno morale avevano ceduto il passo alle eleganze decadentistiche e al patetismo. La spontaneità ("io possiedo la facoltà – scrisse – di esprimere con la musica, in modo veritiero, sincero e semplice, i sentimenti e gli stati d'animo") è un suo grande pregio, ma anche un limite, perché l'effusione lirica cade talvolta nel languore e gli accenti vigorosi diventano enfasi.

EUROPA CENTRALE

Boemia e Moravia

Insieme all'Ungheria, alla Croazia e Slovenia e il Lombardo-Veneto, il regno di Boemia era una parte integrante dell'impero asburgico. Nel 1848, quando in molti stati e città d'Europa scoppiavano i moti rivoluzionari, anche in Boemia e in Moravia sorsero dei movimenti nazionali che rivendicavano condizioni di parità con gli altri popoli che erano sotto il dominio degli Asburgo. Aspiravano alla trasformazione dell'impero in una confederazione guidata dall'imperatore nella quale ai cechi e alle altre nazionalità slave fosse riconosciuto un peso adeguato alla loro consistenza.

La Boemia vantava solide tradizioni musicali, anteriori al XVIII secolo. Dalla scuola boema, di formazione austrogermanica, provenivano in larga parte i compositori e gli strumentisti, soprattutto d'arco, che avevano costituito il nerbo dell'orchestra di Mannheim. Il nazionalismo musicale boemo ebbe un riconoscimento ufficiale con la fondazione, nel 1862, del primo teatro musicale ceco, il "Prozatimné divadlo" (teatro provvisorio), di cui fu direttore per qualche tempo Smetana. Vi venivano rappresentate opere, soprattutto di Smetana e Dvořák, su soggetti nazionali, che impiegavano motivi popolari e danze popolari (la *furiant*, di andamento rapido, e la *dumka*, nota anche ai russi), introdotte anche nelle composizioni strumentali.

Gli esponenti autorevoli di questo nazionalismo musicale furono i boemi Smetana e Dvořák e il moravo Janáček.

Bedřich Smetana, nato a Litomysl nel 1824, studiò a Praga dove svolse gran parte della sua attività e morì nel 1884. Aveva partecipato nel 1848 ai moti della rivoluzione e fondò una scuola di musica sovvenzionata in parte da Liszt. Trascorse sette anni a Göteborg in Svezia e rientrò a Praga nel 1863: riaprì la scuola musicale, diresse una società corale, fu critico e poi direttore del teatro nazionale. Se ne dimise nel 1874 per la sopravvenuta sordità. Negli ultimi anni si dedicò alla composizione, e a questo periodo appartengono le sue opere migliori.

Delle sue opere teatrali si ricordano *La sposa venduta*, 1866; *Dalibor*, 1868; e *Libuše*, 1872.

La sua creazione più nota è il ciclo di sei poemi sinfonici intitolato *Ma Vlast* (La mia patria), composto nel periodo 1874-79; il più celebre è il secondo, *Vltava*, il nome in ceco del fiume *Moldava*, che attraversa una gran parte del paese.

Lasciò anche composizioni corali, pianistiche, vocali e da camera; tra queste ultime si segnala il *Quartetto "della mia vita"*, 1876.

Smetana sentì profondamente l'influenza del sinfonismo post-beethoveniano, e i musicisti ai quali andavano le sue preferenze erano Schumann e, soprattutto, Liszt. Conseguì tuttavia un'originalità espressiva, e nelle sue composizioni per orchestra l'ispirazione etnica si fuse in modi naturali con i disegni della musica a programma, evocando con segno nitido la natura, il paesaggio, i canti e le danze della natia Boemia.

Antonín Dvořák, nato in un piccolo villaggio nel 1841, morì a Praga nel 1904. Mentre studiava in Conservatorio, si guadagnava da vivere suonando nelle orchestre. Con una borsa di studio andò nel 1874 a Vienna e vi conobbe Brahms, che esercitò una rimarchevole influenza sulla formazione del suo linguaggio. La pubblicazione delle *Danze slave* per pianoforte a 4 mani (1878) e l'esecuzione a Londra dello *Stabat Mater* (1881) gli aprirono le porte del successo internazionale.

Si fece apprezzare nelle principali città europee dirigendo sue composizioni; dal 1892 al '95 fu direttore del Conservatorio di New York. Carico di onori ritornò a Praga, riprese l'insegnamento in Conservatorio e ne diventò (1901) il direttore.

La sua copiosa produzione tocca vari generi.

Per il teatro scrisse 10 opere. Si rimprovera loro un'intrinseca debolezza drammatica, che riguarda anche la più nota, *Rusalka* (L'ondina, 1901).

Più nota e apprezzata è la produzione orchestrale, che comprende 9 sinfonie. La più conosciuta è l'ultima in Mi minore op. 95, "*Dal Nuovo mondo*", composta mentre era negli Stati Uniti, con l'impiego di temi indiani; 3 *Rapsodie slave* op. 45, la *Suite ceca* op. 39, ouvertures e poemi sinfonici. Per strumenti solisti e orchestra: un concerto per pianoforte op. 33, 1876; uno per violino op. 53, 1880; uno per violoncello op. 104, 1895.

Numerose le composizioni per coro, soli e orchestra. Tra queste lo *Stabat Mater*, un *Requiem* op. 89 e un *Te Deum* op. 103. Lasciò anche musica da camera (17 quartetti per archi) e per pianoforte (tra cui le due serie di *Danze slave* op. 46 e 72, a quattro mani, che affiancano, nella fama, le *Danze ungheresi* di Brahms).

Dvořák arricchì il linguaggio di Smetana di forza drammatica e di un lirismo più vario, sbocciato dalla tradizione popolare rivissuta con maestria. Lo slavismo dominante che si estende alle musiche morave, slovacche e russe, va ricercato nelle strutture melodiche del canto popolare.

La sua produzione toccò il vertice nella produzione per orchestra, in particolare le sinfonie, nelle quali sono evidenti gli influssi di Wagner e di Brahms.

Leos Janáček

Nato in Moravia, a Hukvaldy, nel 1854, morì a Ostrava nel 1928. Acquisì una solida formazione nella scuola d'organo di Brno, il principale centro della Moravia, e si perfezionò a S. Pietroburgo, Lipsia e Vienna. Rientrato a Brno nel 1881, fondò una scuola musicale che diresse fino al 1919, alternando l'attività didattica alla composizione, allo studio sistematico del canto popolare e alla critica. Dopo la costituzione della repubblica cecoslovacca (che riunì la Boemia, la Moravia e la Slovacchia) nel 1918 fu nominato professore del Conservatorio di Praga.

Le sue composizioni più note risalgono agli ultimi anni della sua vita.

Tra le opere teatrali si ricordano *Jenufa*, la più significativa, 1904; *I viaggi del signor Brucek*, 1917; *L'affare Makropoulos*, 1926; *Da una casa di morti*, postuma, 1930. Numerose le composizioni corali, a cappella o con strumenti, tra cui la *Messa glagolitica* per soli, coro e orchestra, 1926. Tra le composizioni orchestrali la *Sinfonietta*. Pubblicò, inoltre, 11 raccolte di canti popolari trascritti, con o senza pianoforte (1889-1922).

Janáček si discostò da Smetana e da Dvořák per la struttura delle composizioni e una nuova interpretazione del folklore ceco. La sua originalità stilistica deriva dalla elaborazione dei temi, nati dalla lingua parlata, che costituiscono la realtà sostanziale della sua melodia.

“Muovendo dalla sintassi classico-romantica e dal realismo folkloristico, Janáček raggiunse un impressionismo ricco di effetti immediati.” (Jan Racek).

EUROPA SETTENTRIONALE

Il nazionalismo musicale ebbe rappresentanti anche nell'Europa settentrionale: Niels Gade (1817-1890) e C.A. Nielsen (1865-1931) in Danimarca, nella Svezia Franz Berwald (1796-1868), in Polonia Stanislaw Moniuszko (1819-1872), in Norvegia Edvard Grieg e in Finlandia Jean Sibelius. Comune a tutti fu la formazione, di scuola tedesca, su cui ciascuno di essi innestò elementi popolari della propria terra. Solo Grieg e Sibelius lasciarono impronte nel repertorio tardo romantico.

Norvegia

Edvard Grieg nacque e morì a Bergen sull'Atlantico (1843-1907). Studiò nel Conservatorio di Lipsia, allievo di Moscheles, Richter e Reinecke. L'interesse per la musica popolare norvegese nacque in lui dopo il ritorno in patria e i contatti a Copenhagen con Niels Gade.

Insegnante ad Oslo, direttore di cori e d'orchestra, nel 1867 fondò una scuola musicale che diresse fino al 1880. Una pensione accordatagli dal governo nel 1874 gli consentì di dedicarsi interamente alla composizione. Fu conosciuto e acclamato come pianista e direttore d'orchestra in patria e fuori. Nel 1898 organizzò a Bergen il primo festival di musica norvegese.

Nella sua produzione emergono le composizioni sinfoniche e per pianoforte. Sinfoniche sono le musiche di scena per il dramma *Peer Gynt* di Henrik Ibsen (da cui trasse poi due *suites* per orchestra, op. 46 e 55, 1876) e per drammi di Bjornson, entrambi autori teatrali norvegesi; inoltre la *Holberg suite* op. 40, la *Suite lirica* op. 54, le *Danze sinfoniche* op. 64; il *Concerto* in La minore per pianoforte e orchestra op. 16, 1868.

Della produzione pianistica si ricordano la *Sonata* op. 7, le *Danze e canti norvegesi* op. 17, e soprattutto i 66 *Pezzi lirici*, suddivisi in vari fascicoli composti tra il 1867 e il 1901.

Compose anche per coro a cappella, liriche per canto e pianoforte, 2 quartetti, sonate per violino/violoncello e pianoforte.

Gli elementi di origine nazionale che Grieg impiega, in particolare nelle composizioni corali e in quelle per pianoforte, sono i canti e le danze contadi-

ne, soprattutto le *Slatter*, che alternano il ritmo di 3/4 a quello di 6/8 e bassi di bordone con carattere di ostinato.

Schumann e Mendelssohn erano i musicisti ai quali più si avvicinava la sua natura musicale. La sua ispirazione, sempre fresca e gentile, si esprime felicemente soprattutto nelle composizioni di limitate dimensioni e respiro.

Finlandia

Jean Sibelius (1865-1957) iniziò gli studi musicali a Helsinki e li completò a Berlino e a Vienna. Insegnò nel conservatorio di Helsinki dal 1892 al 1910.

Una pensione annuale concessagli dal governo finlandese gli consentì di dedicarsi intensamente alla composizione. Si ritirò allora in una villa a Jarvenpaa, presso la capitale, che lasciava solo per effettuare viaggi di concerti e per dirigere le proprie composizioni.

Le composizioni di impronta nazionale occupano solo una parte della sua abbondante produzione, che comprende anche un'opera teatrale, una cantata per soli, coro e orchestra, 7 sinfonie e brani per orchestra, un concerto per violino, musiche corali a cappella, per pianoforte, *Lieder*.

Le creazioni "nazionali" di Sibelius sono limitate ad una decina di poemi sinfonici, tra i quali *En sage* op. 9, *Il cigno di Tuonela* op. 22, *Finlandia* op. 26, il più noto, *Pan e Eco* op. 53, *Tapiola* op. 112. I programmi dei poemi sinfonici, alquanto generici, sono ispirati dal *Kalevala*, il poema nazionale finlandese, la cui pubblicazione, nel 1835, era stato l'evento portante del nazionalismo letterario di quel popolo.

Queste partiture evidenziano un amore profondo della natura, dei paesaggi brulli e sconfinati. Sibelius non usava, al contrario di altri musicisti nazionali, far ricorso a citazioni o a riecheggiamenti di modi, di motivi, di ritmi popolari della sua Finlandia, ma i quadri sonori che egli disegnò sono ugualmente delle fedeli riproduzioni del paesaggio umano e naturale che lo circondava.

Quando il pensiero dell'artista superò i limiti del nazionalismo, la sua musica trovò espressioni liriche originali, che egli ricomprese, in prevalenza, entro forme della tradizione classica.

Spagna

Dopo la splendida fioritura della polifonia sacra e profana e della musica strumentale per *vihuela* nella seconda metà del secolo XVI, la Spagna rimase quasi estranea, salvo illustri esempi (Domenico Scarlatti e Boccherini tra gli altri), ai processi di sviluppo della musica europea. Intorno alla metà del secolo XIX il genere prediletto dal pubblico spagnolo era la *zarzuela*, uno spettacolo teatrale leggero, simile al *Singspiel* tedesco, sulle cui parti cantate esercitarono qualche influenza il canto operistico italiano e francese.

La formazione di una scuola nazionale spagnola si colloca, come molti altri movimenti affini, alla fine del secolo XIX ma, a differenza di quanto avvenne in Russia e nei paesi dell'Europa centrale e settentrionale, si trattò di un movimento in parte animato da alcuni musicisti catalani residenti all'estero, principalmente a Parigi.

L'iniziatore del rinascimento musicale spagnolo fu **Felipe Pedrell** (1841-1922), che si basò la sua azione sullo studio degli antichi maestri della polifonia e della musica popolare. Compositore – scrisse tra l'altro una trilogia operistica, *Los Pireneus* –, autore di studi storici e di saggi critici, curò edizioni di musiche del passato (Victoria). La pubblicazione del *Cancionero musical popular español* in 4 volumi (1919-22) mise le basi per lo studio del patrimonio etnofonico iberico.

I musicisti che con la loro attività creativa ed esecutiva diedero vita ad una scuola nazionale spagnola furono alcuni concertisti di successo che risiedevano a Parigi: il violinista Pablo de Sarasate, il chitarrista Francisco Tárrega, i pianisti Isaac Albéniz ed Enrique Granados. Nelle loro composizioni tutti impiegarono i ritmi, le danze e i modi melodici propri della musica popolare spagnola, rievocando regioni e paesaggi, vicende e personaggi tipici della loro terra e letteratura.

Le vite parallele di Albéniz e Granados

Catalani entrambi, si formarono a Madrid, che fu la loro patria d'origine musicale, perfezionandosi poi a Parigi nel periodo debussiano. Le composizioni per pianoforte si basano sopra elementi di matrice popolare: accompagnamenti in stile chitarristico, ritmi sincopati, con richiami alle danze popolari iberiche, varietà di accenti.

Isaac Albéniz nacque a Camprodòn (Catalogna) nel 1860 e morì a Cambo-les-Bains (Bassi Pirenei) nel 1909.

Poiché dimostrava spiccate attitudini pianistiche, fu mandato a studiare a Parigi, poi nei Conservatori di Lipsia e di Bruxelles; studiò anche con Liszt.

Dal 1880 incominciò a inserire proprie composizioni nei programmi dei concerti che teneva. L'attività creativa lo impegnò maggiormente a partire dal 1893, quando si stabilì a Parigi ed entrò in contatto con i maggiori esponenti della musica francese.

Compose alcune opere teatrali, tra cui *Pepita Yiménez* (dal romanzo di Juan Valera), 1896; alcune composizioni per orchestra e alcune liriche per canto e pianoforte. Abbondante fu la produzione pianistica, che comprende circa 250 brani. Il titolo più importante è *Iberia*, 12 "impressioni" divise in 4 "quaderni" (1906-1909), intitolate a località dell'Andalusia. Sono da ricordare, inoltre, le 12 *Piezas características*, i *Recuerdos de viaje*, la *Suite española* (1886), i 6 fogli d'album di *España*.

Compositore fecondo, improvvisatore inesauribile, Albéniz indirizzò la sua produzione, soprattutto quella pianistica, verso la ricognizione e l'elaborazione di moduli della tradizione popolare. Delle sue composizioni, caratterizzate da contrasti ritmici, dal frequente impiego di accordi basati sull'intervallo di quarta e dall'arditezza dei collegamenti armonici, si apprezzano la vivacità, l'eleganza, la ricchezza coloristica.

Enrique Granados y Campiña nacque a Lerida (Catalogna) nel 1867 e morì in un naufragio nella Manica nel 1918.

Dopo gli studi a Barcellona con Pedrell e a Parigi, iniziò la carriera di concertista di pianoforte. A Barcellona fondò la Società di concerti e l'Accademia che porta il suo nome.

Alternò all'attività di pianista quella di compositore, che culminò con l'elaborazione teatrale dei brani pianistici di *Goyescas*, rappresentata per la prima volta a New York nel 1916.

Oltre ad opere, poemi sinfonici, composizioni da camera e liriche, scrisse per pianoforte. Le composizioni più conosciute sono le 12 *Danzas españolas*, in 4 volumi, 3 *Escénas poéticas*, 6 *Escénas románticas*, e *Goyescas*, 6 impressioni pianistiche ispirate da altrettanti quadri di Francisco Goya (1911).

Lo stile di Granados è più semplice, ma anche meno originale di quello di Albéniz, soprattutto nel linguaggio armonico, che è più convenzionale. A suo merito vanno ascritti invece gli insoliti effetti che sa trarre dalla scrittura pianistica. Le sue migliori composizioni accoppiano la semplicità all'eleganza, e creano un'immagine di "credibilità" iberica.

Manuel de Falla

Nato a Cadice nel 1876, morto in Argentina ad Alta Gracia nel 1946, fu il continuatore dell'attività degli spagnoli Pedrell, Albéniz e Granados.

Allievo di Pedrell, nel 1905 con la sua prima opera, *La vida breve*, vinceva un concorso indetto dall'Accademia di Belle Arti. Trasferitosi a Parigi due anni dopo, fu in contatto con i maggiori artisti francesi del tempo, Debussy, Dukas e Ravel.

Le tappe più significative della sua produzione furono:

Le *Siete canciones populares españolas* per canto e pianoforte, 1912; il balletto *El amor brujo* (L'amore stregone), Madrid 1915; il balletto *El sombrero de tres picos* (Il tricorno), scritto per Djagilev e rappresentato a Londra nel 1919; le *Notti nei giardini di Spagna* per pianoforte e orchestra, 1915. Espressioni della sua maturità furono: la *Fantasia baetica* (1919) per pianoforte che rappresenta il superamento del virtuosismo tardo-romantico e annuncia la transizione verso nuove ricerche linguistiche e timbriche; *El retablo de Maese Pedro* (Il teatrino di Mastro Pietro), da un episodio del Don Chisciotte, 1923; e il *Concerto per clavicembalo e 5 strumenti* (1926), opere in cui la musica nazionale spagnola è proposta in modi assai personali.

Trasferitosi in Argentina, dopo un lungo silenzio presentò a Buenos Aires *Homenajes* per orchestra, 1939. Lasciò incompiuta l'opera *Atlántida*, poi completata da Ernesto Halffter e rappresentata a Milano nel 1961.

"Nella sua concisione essenziale, la produzione di Manuel de Falla riveste un valore esemplare. Prima ancora dell'arte di Bartók, essa percorse intera la parabola di una delle esperienze che si offrivano alla musica contemporanea: quella della ispirazione nazionale. Dare il valore di lingua a ciò che era stato raccolto come dialetto locale: tale è il significato della evoluzione artistica di Manuel de Falla". (Massimo Mila).

UNGHERIA

Il binomio Bartók-Kodály e la musica popolare

Lo studio scientifico dei canti popolari fu avviato in Ungheria cento anni fa. Furono due giovani musicisti, Béla Bartók e Zoltán Kodály – affascinati dalla ricchezza dei canti del loro Paese ma perplessi sulla attendibilità delle tra-

scrizioni sul pentagramma – a intuire quale prezioso ausilio alle loro ricerche avrebbe potuto rivelarsi il fonografo, apparecchio di recente invenzione.

Negli anni seguenti, muniti di un fonografo Edison, essi compirono viaggi di ricerca e rilevazioni in ogni parte dell'Ungheria fino ai villaggi più remoti. Ciò consentì loro di effettuare la registrazione sonora di un numero molto alto di canti. Prima del 1918 avevano già raccolto circa 8000 melodie ungheresi, alle quali se ne aggiunsero molte delle nazioni confinanti: rumene, bulgare, slovacche.

Le loro testimonianze etnografiche, raccolte e conservate su rulli, furono rivedute, trascritte, analizzate, classificate e studiate. Fu così che nacque la moderna *etnomusicologia*. I criteri di indagine elaborati a Budapest furono apprezzati, la metodologia suggerita da Bartók e Kodály fu ritenuta valida anche per le ricerche sui canti popolari di vari paesi, per compiere le quali il fonografo Edison fu sostituito da registratori più perfezionati.

Il lavoro sulle musiche popolari ungheresi non assorbì la attività dei due musicisti completamente. Il loro impegno di compositori si fece via via più pressante, e si allargò il consenso alle loro creazioni, nelle quali la componente etnica aveva una funzione di rilievo.

Dal 1935 l'attenzione di Kodály incominciò a rivolgersi ai problemi della didattica della musica nella scuola di base. Il suo impegno in quella direzione diventò prevalente dopo la seconda guerra mondiale, ed egli si dedicò alla realizzazione di un progetto organico per l'insegnamento della musica nella scuola primaria. In questo contesto nacque il *Metodo corale Kodály*.

Zoltán Kodály

La vita

Nato a Kecsemét nel 1882, morto a Budapest nel 1967, fu allievo della Accademia di musica Liszt e dell'Università di Budapest. Nel 1905 iniziò insieme a Bartók la raccolta e lo studio dei canti popolari magiari. Nel 1907 trascorse alcuni mesi di studio a Parigi e a Berlino. Nello stesso anno fu nominato insegnante di teoria della musica alla Accademia Liszt. Vi insegnò fino al 1949, essendo anche incaricato, a partire dal 1908, di una classe di composizione.

Nel 1940, dopo la partenza di Bartók per gli Stati Uniti, la Accademia delle Scienze lo incaricò di presiedere alla preparazione scientifica del primo volume del "Corpus Musicae Popularis Hungaricae", apparso nel 1951.

L'opera

Nella sua produzione artistica occupano una posizione primaria le opere *Háry János* (1926) e *La filanda magiara* (1932), le *Danze di Marosszék* (1927-30) e le *Danze di Galánta* (1933) per orchestra, e il *Psalmus hungaricus* per tenore, coro di voci bianche e orchestra (1923), opera emblematica del suo stile.

Nel catalogo delle sue opere, a partire dal 1925, occupano un posto importante e significativo le composizioni per coro misto e per coro di voci bianche, anche con solista, su melodie popolari.

Tra le numerose opere didattiche per la scuola di base, con l'impiego esclusivo della voce, si segnalano i quattro fascicoli di *Bicinia hungarica*, i *Tricinia* e la *Musica pentatonica*, che fanno parte del *Metodo corale*.

La personalità

Kodály fu, con Bartók, il capo incontrastato della moderna scuola ungherese e uno dei più apprezzati autori di musiche corali del XX secolo. La sua scrittura per le voci è chiara e omogenea; gli elementi derivati da Palestrina, Bach e Debussy si equilibrano con quelli desunti dai caratteri melodici e ritmici del canto slavo.

Per Béla Bartók si veda il Capitolo XXXII.

Parte sesta

Il Novecento

Il secolo ventesimo

Nel XX secolo le creazioni musicali hanno allineato, fianco a fianco, opere di segni linguistico, stilistico ed espressivo così diversi, contrastanti e persino opposti come non era mai avvenuto. Questa varietà è uno dei suoi caratteri peculiari.

Un'altra caratteristica è l'estensione a tutto il mondo di esperienze, forme e linguaggi che fino alla prima metà del secolo XIX avevano interessato solo i Paesi dell'Europa occidentale, quelli nei quali si era sviluppata la storia della musica colta: l'Italia, la Germania, l'Austria, la Francia, l'Inghilterra, la Spagna. Ad essi, nella seconda metà del secolo, si erano aggiunti altri paesi, a cominciare dalla Russia, la quale aveva sviluppato una propria scuola nazionale.

A differenza delle generazioni precedenti fino al romanticismo compreso, i compositori moderni trovarono punti di riferimento anche in scale di genere non diatonico e comunque non tonali, in moduli compositivi, in strutture formali, in organizzazioni ritmiche ispirate dalla musica popolare di vari popoli, europei e non, e dalle musiche colte dei popoli extraeuropei, soprattutto asiatici.

Questo allargamento degli orizzonti conoscitivi ha coinciso con una fase di stanchezza della musica occidentale, dopo che l'impulso dato dall'arte romantica, sollecitando nuovi arricchimenti linguistici e strutturali, aveva condotto il sistema armonico-tonale a quella crisi che sembrava annunciare la sua dissoluzione.

Un panorama così vario rende ardua una trattazione che non solo faccia emergere le principali linee di tendenza, ma che consenta anche di ordinare con sistematicità una materia assai ricca, e di collocare in prospettico rilievo i musicisti che hanno lasciato nella produzione artistica le impronte più profonde.

LE FASI DELLA MUSICA DEL NOVECENTO

Il primo quesito che si pongono coloro che vogliono trattare della musica del Novecento riguarda il *"terminus a quo"*: l'epoca, cioè, se non gli anni, nei quali se ne debba collocare l'inizio. Coloro che hanno affrontato questo argomento lo hanno risolto ciascuno in maniera diversa, facendo coincidere l'inizio della musica moderna, poniamo, nel 1890 o nel 1905 o intorno a quegli anni. Noi scegliamo una via mediana e collochiamo l'inizio del Novecento musicale nei primi anni del secolo, quando si manifestarono le prime incrinature nel tessuto compatto del sistema armonico-tonale e si formularono le prime critiche alla concezione romantica della musica.

È pacifico che la musica moderna non si sviluppò in modo omogeneo e uniforme. Quindi esigenze di didascalica chiarezza suggeriscono di operare una suddivisione in più fasi dei cent'anni di musica del secolo XX. Ci propo-

niamo di operare questa ripartizione in tre fasi collocando i termini di separazione tra una fase e la successiva negli anni che seguirono la fine delle due Guerre Mondiali.

Distinguiamo pertanto tre fasi, così suddivise: 1900-1923; 1923-1950; dal 1950 ad oggi. È superfluo precisare che gli anni 1923 e 1950 hanno la funzione relativamente convenzionale di spartiacque.

Prima fase: 1900-1923

Nel primo ventennio la musica romantica attraversava ancora una stagione felice di creazioni e di consensi. Gli esponenti più validi si chiamavano Giacomo Puccini e Richard Strauss; si chiamavano anche Claude Debussy e Gustav Mahler, ma le opere dei due ultimi segnavano il limite delle concezioni romantiche, portando in sé i germi di quella crisi del sistema armonico-tonale sul quale si era retta la musica dal Settecento in poi.

I compositori che occuparono la ribalta in questo periodo, a cominciare da Ravel, portarono il loro contributo al superamento della concezione romantica. Gli assalti alla polarità della tonalità classica venivano da varie parti con l'allargamento dell'area della dissonanza (Stravinskij, Prokof'ev, Hindemith). In alcuni casi il rinnovamento fu frutto di una liberazione spirituale (Skrjabin) e tecnica, e venne perseguito per vie diverse: l'impiego di scale desunte dallo studio del canto popolare (Bartók) o fabbricate a tavolino con l'impiego di intervalli più piccoli del semitono (Busoni, Hába). L'atteggiamento più radicale fu l'annullamento nell'*atonalità* di ogni gerarchia fra i suoni e di ogni nesso tra gli accordi, e il successivo ristabilimento di un'organizzazione dei suoni con l'impiego delle 12 note dell'ottava cromatica (la *dodecafonia*: Schönberg, Berg, Webern).

Seconda fase: 1923-1950

Il radicalismo atonale della Scuola di Vienna trovò grosse difficoltà ad espandersi, prima per le obiettive difficoltà di accoglimento e comprensione da parte del pubblico; dopo il 1933 anche come conseguenza dell'opposizione del nazismo in Germania all'"arte degenerata".

Molti compositori avevano ripreso a scrivere opere meno aspre e più distese. Si diffondeva l'orientamento verso un nuovo classicismo (*neo-classicismo*), in cui il recupero delle forme del passato consentiva atteggiamenti "oggettivi"; vennero banditi gli psicologismi e gli atteggiamenti sentimentali; all'idea della musica come espressione si andò sostituendo quella della musica come costruzione.

Su questa posizione conversero molti compositori europei. Tra i principali: Satie, Ravel, Milhaud, Poulenc, Hindemith, Malipiero, Casella, Bartók, Kodály, Falla; ma specialmente Stravinskij, che aveva aperto quella strada fin dal 1920 (*Pulcinella*) e proposto anche la formula della "musica al quadrato", consistente nell'operare su testi o stilemi caratteristici di musicisti dei secoli passati.

Tra il 1935 e il 1940 molti compositori, tra cui Schönberg, Stravinskij, Bartók, Hindemith e Milhaud, si trasferirono negli Stati Uniti.

Terza fase: dopo il 1950

La seconda guerra mondiale (1939-1945) segnò il distacco netto tra le generazioni che avevano operato nella prima metà del secolo e i musicisti nati dopo il 1920. Molti fra questi ultimi acquisirono un orientamento teorico-pratico comune, frequentando, a partire dal 1950, i Corsi estivi di Darmstadt. Il punto di partenza di questi corsi – anche per merito dell'azione divulgativa intrapresa da René Leibowitz con gli scritti *Schönberg et son école*, 1946; e l'*Introduction a la musique de douze sons*, 1949 e con le esecuzioni – fu l'esperienza dodecafonica, approfondita attraverso l'opera di Webern più che attraverso l'insegnamento di Schönberg.

Webern fu inteso come lo stimolo, l'occasione per estendere il principio della serialità dodecafonica ad altri elementi o *parametri* del suono: l'altezza, il ritmo, la durata, il timbro, la dinamica e così via. Tale rigorismo coinvolse in maniere differenti i compositori formatisi a Darmstadt: Maderna, Boulez, Nono, Stockhausen, Berio, Pousseur, Ligeti e altri.

Questo fu il punto di partenza, non di arrivo, della *Nuova Musica* la quale, svolgendosi nel senso di approfondire maggiormente gli aspetti costruttivi e costitutivi della materia sonora, raggiunse traguardi opposti, nei quali prevalevano la libertà, il non-rigore, fino all'introduzione dell'*alea*, che consentiva agli esecutori possibilità di scelte o di interventi anche determinanti sul testo scritto o su parti di esso.

LA DODECAFONIA E LA MUSICA ELETTRONICA

Un panorama della musica moderna, per quanto rapido e sintetico, non può non soffermarsi sui due aspetti più tipici e innovatori intervenuti durante il secolo XX: la dodecafonica e la musica elettronica.

La *dodecafonica* rappresentò la fase conclusiva della crisi del sistema tonale ponendo fine alla concezione gerarchica dei suoni propria del linguaggio tonale, il quale si basava sulla gravitazione degli accordi intorno ad alcuni gradi, in particolare la tonica e la dominante. Il superamento di questa concezione plurisecolare fu affermato sia a livello di critica storica e di enunciazione teorica, sia nelle composizioni, da Arnold Schönberg.

Nelle opere del periodo atonale (1908-1915) egli era già pervenuto alla cosiddetta "*emancipazione della dissonanza*", secondo la quale ogni nota della scala cromatica è autonoma e di conseguenza non sottoposta a nessuna delle leggi dell'attrazione fra i suoni. Contro i rischi dell'anarchia insiti nella "*libera atonalità*", Schönberg sentì successivamente l'esigenza di un sistema normativo; fu così che tra il 1915 e il 1921 egli elaborò la tecnica della composizione dodecafonica nella quale tutti i suoni del sistema temperato sono equiparati fra loro. Il termine *dodecafonica*, diventato di uso corrente, non fu mai accettato da Schönberg il quale impiegò la locuzione "*metodo di composizione con dodici note che sono in relazione soltanto fra di loro*".

Base di ogni composizione dodecafonica è la *serie*, una successione di suoni che contiene tutte le dodici note della scala cromatica ("*totale cromatico*"); i suoni della serie devono svolgersi per tutta la composizione mantenendo la successione inizialmente fissata e possono essere impiegati sia orizzontalmente sia verticalmente; inoltre la serie può essere trasportata in tutti i dodici gradi della scala cromatica.

La prima opera dodecafonica stampata di Schönberg fu il *Valzer*, ultimo dei 5 *Pezzi* per pianoforte op. 23; la prima opera nella quale la serialità dodecafonica venne sviluppata sistematicamente fu la *Suite* per pianoforte op. 25.

Il sistema dodecafonico fu subito adottato dagli allievi di Schönberg, Anton Webern e Alban Berg; dopo il 1930 da Ernst Krenek, Wladimir Vogel, Frank Martin, Luigi Dallapiccola; intorno al 1940 René Leibowitz, Camillo Togni, Roman Vlad. Conobbe una diffusione straordinaria dopo il 1945 (Hans Werner Henze, Riccardo Malipiero, Mario Peragallo, Rolf Liebermann e altri) e fu, dopo il 1950, il punto di partenza di ulteriori serializzazioni, applicate agli altri *parametri* del discorso musicale.

Premesse alla nascita e allo sviluppo della *musica elettronica* furono gli sviluppi dell'ingegneria elettronica, cioè l'invenzione di apparecchiature che consentono sia la produzione elettronica di suoni mediante la trasformazione di vibrazioni elettriche in vibrazioni acustiche, sia la loro riproduzione.

Per la produzione di musica elettronica uno Studio o laboratorio è fornito di apparecchiature tecniche di 3 tipi, che riguardano cioè:

la *produzione* del suono (generatori di audio-frequenze, di rumori ecc.); la *registrazione* (magnetofoni) e la *riproduzione* (altoparlanti) del suono; la *trasformazione* del suono (filtri, modulatori di frequenze e di ampiezza, variatori di frequenza e di tempo, riverberatori ecc.).

Questo insieme di apparecchiature fu disponibile a partire dagli anni successivi al 1950. Posteriormente a quest'epoca si realizzarono le esperienze di *musica concreta* (Pierre Schaeffer e Pierre Henry a Parigi), poi le ricerche di *musica elettronica* avviate (dal 1953) nello Studio di Colonia da Herbert Eimert con Karlheinz Stockhausen, cui seguì la costituzione (1954) dello Studio di Fonologia Musicale della Radiotelevisione Italiana, per merito di Bruno Maderna e Luciano Berio.

La musica elettronica non si limitò a sostituire le apparecchiature elettroacustiche ai tradizionali strumenti musicali. Essa, al contrario, si inserì nelle esperienze musicali delle avanguardie post-weberniane ampliando l'acquisizione delle possibilità fonetiche (si pensi, per fare un solo esempio, alla ampia disponibilità di frequenze offerta dal mezzo elettronico in confronto ai mezzi tradizionali) e approfondendo i già avanzati processi compositivi e costruttivi. Fra i compositori che diedero un decisivo apporto allo sviluppo del linguaggio elettronico ricordiamo, oltre ai citati Stockhausen, Maderna e Berio, Luigi Nono e Henri Pousseur.

I MAGGIORI COMPOSITORI

Arnold Schönberg

La vita

Nacque a Vienna nel 1874. Studiò da autodidatta il violino, il violoncello e la composizione; successivamente ebbe lezioni da Alexander Zemlinsky. Alla morte del padre (1891) si impiegò in banca, ma dopo 4 anni decise di dedicarsi interamente alla musica. I primi anni furono duri: fu direttore di coro, suonò nei cabaret, lavorò come "arrangiatore" di canzoni e di operette.

Nel 1901 si trasferì a Berlino come direttore dell'orchestrina di un importante cabaret letterario, il "Buntes Theater". Rientrato a Vienna due anni dopo, si dedicò all'insegnamento: tra i primi allievi annoverò Alban Berg e Anton Webern. Proseguiva intanto l'attività di compositore.

L'appoggio di alcuni autorevoli musicisti, tra i quali Busoni, lo convinse nel 1911 a ritornare a Berlino dove insegnò al Conservatorio Stern. Nell'anno successivo ebbe luogo la prima esecuzione di *Pierrot lunaire*, una delle più geniali creazioni della sua epoca atonale.

Quando scoppiò la prima guerra mondiale rientrò in patria e rimase sotto le armi fino al 1917. Riprese poi a Vienna l'insegnamento e la composizione, e insieme ai suoi allievi nel 1919 fondò un'associazione per far conoscere ed eseguire le proprie composizioni. In questo periodo, superata l'atonalità, venne definendo la tecnica di composizione con i 12 suoni.

Nel 1925 succedette a Busoni come professore della classe superiore di composizione presso l'Accademia Prussiana delle Arti di Berlino. Dopo il 1933 emigrò negli Stati Uniti d'America.

Nel 1935 fu invitato a insegnare nell'Università di California e 5 anni dopo otteneva la cittadinanza americana. Morì a Los Angeles nel 1951.

L'opera

Per il teatro

Erwartung (Attesa), monodramma in 1 atto di Marie Pappenheim, op. 17, 1909; *Die glückliche Hand* (La mano felice), dramma musicale in 1 atto su libretto proprio, op. 18, 1910-13;

Von Heute auf Morgen (Da oggi a domani), opera in 1 atto di M. Blonda, (pseudonimo della moglie Gertrud) op. 32, 1929;

Moses und Aron (Mosè e Aronne) in 3 atti su libretto proprio, incompleto. La prima esecuzione scenica dei 2 atti completati fu effettuata nel 1957.

Per voci, coro e orchestra

Gurrelieder per soli, coro e orchestra, su testi di J.P. Jacobsen, 1900-11; 6 *Lieder* per voce e orchestra op. 8, 1903; 4 *Lieder* per voce e orchestra op. 22, 1913; *Die Jacobsleiter* (La scala di Giacobbe), oratorio su libretto proprio, incompiuto, 1915-17;

Ode a Napoleone per voce recitante e archi, op. 41, 1942; *Un sopravvissuto di Varsavia* per voce recitante, coro maschile e orchestra op. 46, 1947.

Composizioni per coro a cappella, e altro.

Per orchestra

Pelleas und Melisande, poema sinfonico op. 5, 1903; 5 *Pezzi* per orchestra op. 16, 1909;

Variazioni op. 31, 1927; *Concerto* per violino e orchestra op. 36, 1936; *Kammersymphonie* n. 2 op. 38, 1939; *Concerto* per pianoforte e orchestra, op. 42, 1942; e altro.

Musica da camera

Quattro quartetti per archi: n. 1 op. 7, 1904-05; n. 2 (con soprano) op. 10, 1907-08; n. 3 op. 30, 1927; n. 4 op. 37, 1936;

Verklärte Nacht (Notte trasfigurata) per sestetto d'archi op. 4, 1899; trascritta per orchestra d'archi, 1917; *Kammersymphonie* per 15 strumenti op. 9, 1906; trascritta per orchestra, 1935;

Pierrot lunaire, su poesie di A. Giraud tradotte in tedesco, per soprano e 5 strumenti, op. 21, 1912;

Serenata per baritono e 7 strumenti, op. 24, 1923; *Suite* per 7 strumenti op. 29, 1926; *Trio* per archi op. 45, 1946; *Fantasia* per violino e pianoforte op. 47, 1949; e altro.

Per pianoforte

3 *Klavierstücke* op. 11, 1909; 6 *Kleine Klavierstücke* op. 19, 1911; 5 *Klavierstücke* op. 23, 1923; *Suite* op. 25, 1924; *Klavierstücke* op. 33a, 1929, e op. 33b, 1932.

Lieder

Diverse raccolte di Lieder per canto e pianoforte, tra cui la raccolta su versi di Stefan George op. 15, 1908;

Scritti e opere didattiche

Harmonielehre, 1911; *Models for Beginners in Composition*, 1947; *Structural Functions of Harmony*, 1939; la raccolta di saggi *Style and Idea*, 1950.

La personalità

Arnold Schönberg fu l'iniziatore e il protagonista della più radicale rivoluzione che l'arte musicale conobbe a partire dal Rinascimento, il periodo in cui si erano affermati la tonalità e il sistema armonico.

Partito dall'esperienza del cromatismo post-wagneriano attraverso la dissoluzione di ogni nesso armonico, egli approdò alla ricostruzione di un ordine basato sull'organizzazione seriale dei 12 suoni della scala cromatica. In questo processo di trasformazione Schönberg procedette con una coerenza inflessibile.

Agli esordi ammiratore di Brahms, si allineò presto con i maestri (Mahler, Wolf, R. Strauss) che impiegavano l'armonia cromatica arricchita propria dell'epoca post-wagneriana. Composizioni tipiche di quest'epoca furono *Verklärte Nacht* op. 6, che trasferiva nella forma del sestetto per archi la concezione del poema sinfonico, il mastodontico oratorio profano *Gurrelieder* e il poema sinfonico *Pelleas und Melisande* op. 5.

Il primo *Quartetto* op. 7 (1904-05) aprì un periodo nel quale le preoccupazioni costruttive venivano in primo piano e i limiti della tonalità erano largamente superati. Questa tendenza si accentuò nella *Kammersymphonie* op. 9, una sorta di sintesi tra la sinfonia e il concerto per 15 solisti, e nel secondo *Quartetto* op. 10, nei cui due tempi estremi egli introdusse una voce di soprano.

La fase successiva (1908-09) registrò la totale disgregazione della tonalità e l'emancipazione della dissonanza. Inizia qui il periodo atonale, al quale appartengono i *Pezzi* per pianoforte op. 11 e 19, i 5 *Pezzi* per orchestra op. 16, le opere *Erwartung* op. 17 e *Die glückliche Hand* op. 18. Esso culminò nei 21 "melodrami" del *Pierrot lunaire* op. 21, composti nel 1912; in essi la voce, accompagnata da pochi strumenti, adotta un tipo di emissione tra il parlato e il cantato, lo *Sprechgesang*, in cui sono richiesti l'osservanza precisa del ritmo musicale e continui spostamenti ora verso il grave ora all'acuto.

Raggiunta la libertà totale, si pose a Schönberg il problema di organizzare gli elementi di un nuovo linguaggio. L'elaborazione attraverso cui egli pervenne a stabilire i principi del "*metodo di composizione con dodici note in relazione solo fra loro*" fu lenta: la prima composizione compiutamente dodecafonica fu il *Valzer*, ultimo dei 5 *Pezzi* op. 23 (1923). Dopo di che le composizioni dodecafoniche si succedettero con ritmo spedito. Emergono fra esse la *Serenata* op. 24, la *Suite* per pianoforte op. 25 e soprattutto le *Variazioni* per orchestra op. 31 (1928), considerate la composizione seriale più perfetta e completa, una sorta di *Arte della fuga*, nella quale vengono proposte tutte le possibili applicazioni, verticali e orizzontali, della serie.

Nelle composizioni del periodo americano, a partire dal *Concerto* per violino op. 36 (1936), Schönberg applicò il sistema di composizione dodecafonico con maggiore libertà, sforzandosi di adattare i principi della serialità all'esigenza di comunicare con il pubblico. Le sofferenze dell'umanità colpita dalla guerra si rifletterono in alcune composizioni di quegli anni. Dallo sdegno contro la tirannide e il genocidio nacquero la sarcastica *Ode a Napoleone* (1942) e la cantata *Un sopravvissuto di Varsavia* (1947). La sua produzione si conclude con tre opere corali sacre su testi tratti dall'Antico Testamento.

La produzione di Schönberg, e in genere della Scuola viennese, si pose nel segno dell'*espressionismo*. In contrasto con il neoclassicismo e il neo-oggettivismo, che prescrivevano una musica spoglia di cariche emotive e sentimentali, Schönberg si allineò alla pittura e alla letteratura espressionista, considerando l'arte come proiezione dell'emozione soggettiva, veicolo dei sentimenti e delle forze irrazionali che agitano l'uomo.

Maurice Ravel

La vita

Di origine basca per parte di madre, nacque nel 1875 a Ciboure, nei Bassi Pirenei. Pochi mesi dopo la famiglia si trasferiva a Parigi, e qui a 12 anni egli fu ammesso al Conservatorio, allievo di Ch. de Bériot per il pianoforte, poi di Gédalge per il contrappunto e di Fauré per la composizione.

Concorse ripetutamente al Prix de Rome, senza mai ottenerlo; ma intanto le sue prime composizioni richiamavano su di lui l'attenzione dei musicisti e della critica. Nel 1909, insieme a Roussel, Fauré e Florent Schmitt, fondò la Société Musicale Indépendente, che ebbe un ruolo attivo nella divulgazione della musica contemporanea francese.

Quando scoppiò la prima guerra mondiale si arruolò volontario; riformato, nel 1917 riprese l'attività artistica; dopo la morte di Debussy fu considerato il maggior musicista francese vivente.

A partire dal 1926 effettuò frequenti *tournées* all'estero, durante le quali presentava, suonando o dirigendo, le proprie composizioni. La sua attività subì una brusca interruzione nel 1933, quando fu colpito da una malattia cerebrale. Fallito un intervento chirurgico, morì a Parigi nel 1937.

L'opera

Composizioni per pianoforte

Pavane pour une infante défunte, 1899; *Jeux d'eau*, 1901; *Sonatina*, 1905; i 5 brani che compongono i *Miroirs*, 1905 (*Noctuelles*, *Oiseaux tristes*, *Une barque sur l'océan*, *Alborada del Gracioso*, *La vallée des cloches*); *Gaspard de la Nuit*, 3 poemi ispirati dai versi di A. Bertrand, 1908; *Valses nobles et sentimentales*, 1911; *Le Tombeau de Couperin*, suite, 1917; e altro; a 4 mani: *Ma Mère l'Oye*, 5 pezzi infantili, 1908.

Composizioni per orchestra

Diverse composizioni per orchestra di Ravel sono orchestrazioni di opere per pianoforte. Tra esse:

La Pavane, orch. 1910; *l'Alborada del Gracioso*, orch. 1919; *Ma mère l'Oye*, orch. 1911; 4 brani del *Tombeau de Couperin*, 1917.

Ad esse va aggiunta la orchestrazione dei *Quadri di un'esposizione* per pianoforte di Musorgskij.

Dalle musiche per il balletto *Daphnis et Chloé* Ravel trasse due *suites* per orchestra.

Sono invece composizioni originali per orchestra la *Rhapsodie espagnole*, 1907; *La valse*, 1920; e il celebre *Boléro*, 1928.

Balletti

Su alcune delle sue composizioni pianistiche successivamente orchestrate o per orchestra Ravel scrisse dei balletti: *Adelaide ou Le langage des fleurs* (sulla musica delle *Valses nobles et sentimentales*), 1912; *Ma Mère l'Oye* (sull'omonima composizione, per pianoforte a 4 mani e poi per orchestra, ispirata a 5 favole di Ch. Perrault) 1912; *La valse* (sull'omonima composizione per orchestra), 1928.

Nacque invece come balletto la sinfonia coreografica con cori *Daphnis et Chloé*, 1912.

Composizioni per solisti e orchestra

Shéhérazade, 3 poemi per voce e orchestra, 1903; *Tzigane*, per violino e orchestra, 1924; *Concerto in Sol* per pianoforte e orchestra, 1929-31; *Concerto in Re* per la mano sinistra e orchestra composto per il pianista austriaco Paul Wittgenstein, mutilato in guerra, 1929-31.

Musiche da camera

Quartetto in Fa per archi, 1903; *Introduction et allegro* per arpa, flauto, clarinetto e quartetto d'archi, 1906; *Trio* con pianoforte, 1914; *Sonata* per violino e violoncello, 1922; *Tzigane* per violino e pianoforte, 1924; *Sonata* per violino e pianoforte, 1927; e altro.

Lavori teatrali

L'heure espagnole, opera in 1 atto di Franc-Nohain, 1911; *L'enfant et les sortilèges*, fantasia lirica in 2 parti di Colette, 1925.

Composizioni vocali

Tra le numerose raccolte per voce e pianoforte si citano: le *Histoires naturelles*, 5 poemi su versi di J. Renard, 1906; le *5 Mélodies populaires grecques*, 1907; le *2 Mélodies hébraïques*, 1914; le *Chansons madécasses*, con strumenti, 1926.

La personalità

Nella formazione artistica di Maurice Ravel esercitarono sensibili influssi il Debussy del *Prélude à l'après-midi d'un faune* e del *Pelléas et Mélisande*, e i russi Balakirev e Rimskij-Korsakov. Ciò spiega perché le sue composizioni giovanili, pur già autorevolmente personali, riecheggiassero il gusto impressionista prevalente in Francia; modi stilistici tipici dell'impressionismo sono d'altronde presenti anche in opere della maturità del musicista.

Ravel seppe affermare assai presto la sua individualità, i connotati che rendono la sua produzione artistica così diversa da quella di Debussy, e spesso di segno contrario. Il carattere dominante della musica di Ravel, e prevalente su ogni altro, è il senso cartesiano della chiarezza, che è quanto dire l'opposto dell'inclinazione alle "brume sonore". Di conseguenza le strutture formali sono sempre solidamente definite: talvolta si richiamano, con libertà, al Settecento delle *suites* barocche o a quello della sonata dassica; sempre manifestano il senso della concisione, della misura, e il discorso musicale si articola in proporzioni equilibrate.

L'invenzione melodica resta ancorata alle scale diatoniche, tonali e modali, e così pure l'armonia. Le melodie presentano disegni fermi e netti, e ciò riguarda tanto le composizioni strumentali che quelle vocali, nelle quali egli rifiutò le espansioni del canto e ricercò la declamazione naturale (esemplari sono le *Histoires naturelles*).

Ravel è ritenuto uno dei maestri dell'orchestrazione moderna. Rifuggì gli effetti delle agglutinzioni, degli impasti fonici, e perseguì l'ideale opposto, dando rilievo ai timbri dei singoli strumenti, esplorati e impiegati fino ai limiti dei registri, grave e acuto. La sua orchestra ha perciò sempre suoni chiari e brillanti, ma al tempo stesso sobrii ed immuni da magniloquenza; a volte si potrebbe ritenere che i temi siano stati concepiti in funzione delle individualità timbriche dei singoli strumenti. Esempi famosi del suo modo di "pensare" l'orchestra sono l'orchestrazione dei *Quadri di un'esposizione* di Musorgskij e il famoso *Boléro*, che ripete senza mai fermarsi gli stessi due temi nella stessa tonalità, affidando la progressione al graduale ispessimento del tessuto orchestrale.

Un discorso non molto diverso si deve fare per la scrittura pianistica di Ravel. Essa prosegue, innovandola, la linea di tendenza che nel secolo XIX era stata impersonata da Liszt e che si tradusse in un ampliamento dei moduli virtuosistici e in una ricerca di colori timbrici.

Béla Bartók

La vita

Nacque nel 1881 a Nágyszentmiklós nella Transilvania sud-occidentale (regione che era allora sotto la sovranità ungherese e oggi è in Romania). Iniziò lo studio del pianoforte sotto la guida della madre la quale, dopo la morte del marito, riprese la professione di istituttrice. Questo fatto comportò frequenti cambiamenti di residenza, in piccoli centri.

Proseguì poi gli studi musicali a Bratislava con László Erkel. Completò la formazione, in pianoforte e composizione, all'Accademia di musica di Budapest, fondata da Liszt.

Nel 1905 si stabilì a Budapest e iniziò, in collaborazione con Zoltán Kodály, le ricerche e gli studi sul canto popolare magiaro. Nel successivo decennio l'indagine etnomusicologica si estese al canto popolare di altri popoli che vivevano entro i confini del regno di Ungheria: bulgari, rumeni, slovacchi, serbi.

Nel 1907 ottenne la cattedra di pianoforte presso la Accademia di Budapest; 4 anni dopo passò all'Ispettorato del Museo etnografico.

A partire da quest'epoca la sua attività si svolse parallelamente in due campi: quello della composizione e quello della ricerca etnomusicologica.

Dal 1923 alternò l'attività in patria e viaggi all'estero, sia per concerti – spesso in duo pianistico con la seconda moglie Ditta Pásztory, più avanti con il violinista Szigeti e con il clarinettista Benny Goodman – sia per la presentazione delle proprie composizioni.

A causa della situazione politica nel 1940 lasciò l'Ungheria per gli Stati Uniti. Qui insegnò alla Columbia University e continuò l'attività di compositore. Morì a New York nel 1945.

L'opera

Composizioni per pianoforte

14 *Bagatelle* op. 6, 1908; 10 *Pezzi facili*, 1908; *Per i bambini*, 85 brani costituiti da adattamenti di canti popolari ungheresi e slovacchi, in 4 libri, 1908-09; 7 *Scene* op. 9, 1910; *Allegro barbaro*, 1911; 7 *Danze popolari rumene*, 1915; *Suite* op. 14, 1916; *Sonata*, 1926; *All'aria aperta*, 5 pezzi, 1926; *Sonata* per due pianoforti a percussione, 1937.

Mikrokosmos, opera didattica in 6 fascicoli contenenti complessivamente 153 brani, 1926-39.

Il *Mikrokosmos* è una delle principali opere didattiche moderne per il pianoforte. I singoli pezzi, disposti in ordine crescente di difficoltà, sviluppano la tecnica pianistica, ma soprattutto presentano numerosi aspetti del linguaggio post-tonale e delle tecniche creative contemporanee.

Musica da camera

2 *Sonate* per violino e pianoforte, 1921 e 1922; 2 *Rapsodie* per violino e pianoforte, 1928; 44 *Duetti* per 2 violini, 1931; *Sonata* per 2 pianoforti e percussioni, 1937; *Contrasti* per violino, clarinetto e pianoforte, 1938; *Sonata* per violino solo, 1944;

6 *Quartetti* per archi: op. 7, 1908-09; op. 17, 1915-17; 1927; 1928; 1934; 1939.

I *Quartetti* per archi sono tra le opere più significative dell'arte di Bartók. Distribuiti lungo un trentennio, accompagnarono la formazione, la maturazione e l'affermazione dell'artista e registrarono i vari aspetti della scrittura che via via si presentavano. Essi interpretano con fedeltà lo svolgimento del suo pensiero musicale.

Composizioni per orchestra e per solisti con orchestra

Kossuth, poema sinfonico, 1903; 2 *Ritratti* op. 5, 1908; *Deux images* op. 10, 1910; 7 *Danze popolari rumene*, 1917; 3 *Concerti* per pianoforte e orchestra (1926, 1930-31, 1945); *Musica per archi, celesta e percussioni*, 1936; *Concerto* per violino e orchestra, 1938; *Divertimento* per orchestra d'archi, 1939; *Concerto* per 2 pianoforti e orchestra, 1940; *Rapsodia* per pianoforte e orchestra, 1940; *Concerto per orchestra*, 1943; e altro.

Lavori teatrali

Il principe di legno, balletto in 1 atto di Béla Balász, 1917; *Il castello del principe Barbablù*, opera in 1 atto di Béla Balász, 1918; *Il mandarino meraviglioso*, balletto in 1 atto di M. Lengyel, 1925.

Composizioni vocali

La cantata profana *I cervi fatati* per soli, coro e orchestra, 1939; melodie per voce e pianoforte; composizioni per coro a cappella o accompagnate da strumenti.

I canti popolari sono stati raccolti in *A magyar Népzene-tára*, 2 volumi, 1951-53.

La personalità

A cinquant'anni di distanza dalle prime affermazioni del nazionalismo musicale in Russia, in Boemia e in Norvegia, all'inizio del nostro secolo la ricerca di caratteri musicali autoctoni rimaneva l'aspetto dominante per quei musicisti che operavano nei Paesi ancora sotto l'influenza di culture straniere e in quelli nei quali una cultura nazionale era in via di formazione. È il caso di Bartók e Kodály in Ungheria, di Janáček in Cecoslovacchia, di Szymanowski in Polonia, di Falla in Spagna, di Villa-Lobos in Brasile.

Ma mentre i "Cinque" russi, Smetana e Dvořák, Grieg, Albéniz e Granados, si erano avvicinati ai canti, alle danze e ai ritmi popolari della loro terra nello spirito della rievocazione romantica, Bartók comprese che il fine da perseguire era la ricerca dei caratteri etnici della musica popolare, nelle condizioni di massima purezza e autenticità, con il fine di riimpiegarli nella creazione contemporanea, apportandole materiali musicali sconosciuti e una libertà dei comportamenti lessicali e stilistici che essa aveva smarrito.

Insieme a Kodály Bartók condusse con metodi scientifici tuttora validi sistematiche ricerche “sul campo” sulla musica contadina ungherese e dei popoli confinanti. Si appropriò a tal punto dei caratteri morfologici di quei canti da permearne talmente la propria ispirazione che nelle composizioni della maturità pervenne a una stretta integrazione fra il canto popolare dell'Europa orientale e la tradizione colta dell'Europa occidentale.

Le ricerche sui canti popolari gli avevano rivelato che le ricchezze in essi contenute avrebbero consentito un completo affrancamento dall'egemonia del sistema tonale basato sul bipolarismo maggiore-minore.

Essi gli offrirono in grande varietà scale pentafoniche, modi greci ed ecclesiastici i quali assecondarono inedite soluzioni armoniche e una ricchezza ritmica nuova.

L'acquisizione dei moduli tipici del canto popolare e il loro inserimento nel mondo creativo bartókiano passò attraverso tre stadi. Nel primo si manifestò come semplice armonizzazione delle melodie popolari; nel secondo avvennero libere trasposizioni, modifiche ed elaborazioni dei materiali popolari; infine Bartók pervenne alla creazione originale di musiche che rivelano i caratteri morfologici e stilistici del canto popolare.

Le sue opere giovanili si richiamano ancora al linguaggio romantico. L'influsso dei poemi sinfonici di R. Strauss durò poco, più a lungo egli sentì l'attrazione dell'impressionismo debussiano. L'appropriamento e la reinvenzione dei materiali etnofonici possono dirsi compiuti nelle opere posteriori al 1918; dopo il 1926 in lui crebbe l'interesse per le orditure contrappuntistiche. Le opere di questo periodo rivelano la tendenza alla massima astrattezza, e sono imbevute di spiriti espressionistici.

Una chiarificazione avviene dopo il 1930: le composizioni di questo periodo presentano disegni più lineari, ricercano una maggiore comunicabilità, un tessuto strumentale più trasparente. È l'epoca delle opere più note: la *Musica per archi, celesta e percussioni*, la *Sonata per 2 pianoforti e percussioni*, gli ultimi due quartetti, il *Concerto per violino*, il *Concerto per orchestra*.

Igor Stravinskij

La vita

Nacque nel 1882 a Oranienbaum presso S. Pietroburgo.

Il padre, primo basso nella compagnia operistica del Teatro Mariinskij, all'età di 9 anni lo avviò agli studi musicali. Tra il 1903 e il 1908 fu allievo di N. Rimskij-Korsakov. Risalgono a questo periodo le prime composizioni orchestrali. Nel 1910 Sergej Djagilev lo portò con sé a Parigi, e qui compose, per la compagnia dei Balletti Russi, i primi balletti (*L'oiseau de feu*, *Petruska*, *Le sacre du printemps*) che attirarono su di lui l'attenzione del mondo artistico internazionale. Nel 1914 prese dimora a Morges in Svizzera, dove rimase fino al 1920, anno in cui si trasferì in Francia, assumendo successivamente (1934) la cittadinanza francese.

In quegli anni e successivamente compì varie *tournées* nel corso delle quali presentava, come pianista e direttore, le proprie opere. Lo scoppio della seconda guerra mondiale nel 1939 lo sorprese negli Stati Uniti. Fissò la sua residenza a Hollywood e nel 1945 assunse la cittadinanza statunitense.

Dopo la guerra compì frequenti viaggi in Europa, per dirigere e per presentare le sue nuove composizioni. Morì a New York nel 1971 e volle essere sepolto a Venezia.

L'opera

Lavori teatrali

I balletti

L'oiseau de feu, 1909-10; *Petruska*, 1910-11; *Le sacre du printemps*, 1911-13; *L'histoire du soldat*, "storia recitata, suonata e danzata" su testo di Ramuz, 1918; *Pulcinella*, balletto con canto su temi di Pergolesi, 1919-20; *Les noces*, balletto con voci soliste, coro e strumenti, 1914-23; *Apollon Musagète*, 1927-28; *Le baiser de la fée*, balletto su temi di Čajkovskij, 1928; *Jeu de cartes*, 1936; *Agon*, 1953-57.

Le opere

Le rossignol su libretto proprio, 1908-14; *Mavra*, 1 atto su libretto di Boris Kochno, 1922; *Renard*, "storia burlesca cantata, suonata e danzata" su libretto proprio, 1915-16; *Oedipus Rex*, opera-oratorio di J. Cocteau (da Sofocle), tradotto in latino da J. Daniélou, 1927; *Perséphone*, "melodrame" per recitante, tenore, coro e orchestra su libretto di André Gide, 1934; *The Rake's Progress* (La carriera del libertino), su libretto di W.H. Auden, 1948-51; *The Flood* (Il diluvio), "allegoria biblica" su testo di Robert Craft, 1961-62.

Composizioni per orchestra e per solisti e orchestra

Feu d'artifice, 1908; *Symphonie* per strumenti a fiato, 1920; 2 *Suites* per piccola orchestra, 1917-25 e 1921; *Concerto* per pianoforte e orchestra di fiati, 1924; *Concerto* per violino, 1930; *Dumbarton Oaks*, concerto per orchestra da camera, 1938; *Danses concertantes* per orchestra da camera, 1942; *Circus Polka*, 1942; *Sinfonia* in 3 tempi, 1942-45; *Ebony Concerto* per clarinetto solista e orchestra jazz, 1945; *Concerto* in Re per orchestra d'archi, 1946; *Movements* per pianoforte e orchestra, 1959; e altro.

Musica da camera

Ragtime per 11 strumenti, 1918; *Ottetto* per strumenti a fiato, 1923; *Duo concertante* per violino e pianoforte, 1932; e altro.

Composizioni per pianoforte

Piano Rag-Music, 1919; 3 *Tempi da Petruska*, 1921; *Sonata*, 1924; *Sonata* per 2 pianoforti, 1944; e altro.

Composizioni per coro

a cappella:

4 *Canti popolari russi*, 1917; *Pater noster*, 1926; *Credo*, 1932; *Ave Maria*, 1934; e altro.

con strumenti:

Symphonie de psaumes per coro e orchestra, 1930; *Messa* per coro e 10 strumenti a fiato, 1944-48; *Canticum sacrum ad honorem S. Marci nominis*, canta-

ta per soli, coro e orchestra, 1955; *Threni, id est Lamentatio Jeremiae Prophetae* per soli, coro e orchestra, 1958.

Opere letterarie

Cronache della mia vita, 1935-36; *Poetica musicale*, 1942; *Conversazioni con R. Craft*, e altro.

La personalità

Per mezzo secolo, tra la “prima” parigina dell’*Uccello di fuoco* (1910) e i *Movements* per pianoforte e orchestra (1959), Igor Stravinskij visse sempre in prima fila, da protagonista, le vicende della musica contemporanea. Egli condivise i più disparati eventi della cultura europea, fu in contatto e collaborò con i più autorevoli esponenti delle lettere, della pittura, del balletto; sperimentò, spesso tra i primi, nuove tendenze e linguaggi; propose, soprattutto nei generi teatrali, soluzioni nuove; ripropose in chiave personale atteggiamenti stilistici propri delle forme o di musicisti del passato. La sua proteiforme disponibilità, il febbrile passaggio da uno stile all’altro trovano raffronto solo nell’opera di Picasso.

Dal cadere nelle zone depresse dell’eclettismo lo salvò sempre la lucidità chiara e analitica con la quale sorvegliava l’avvicinarsi delle proprie “stagioni” creative, l’intelligenza con la quale governava i processi compositivi, riportando dentro l’unità del proprio pensiero le tecniche via via adottate.

Nell’arco intero dell’opera stravinskiana si distinguono tre periodi: russo, neoclassico e seriale.

Il periodo russo è così chiamato perché le opere si ispirano in prevalenza a miti e favole dell’antica Russia. Esso si aprì con i tre balletti per la compagnia di Djagilev, che nel giro di quattro stagioni parigine (1910-1913) gli procurarono una fulminea celebrità: *L’oiseau de feu*, *Petruska*, *Le sacre du printemps*. Proseguì con lavori di proporzioni più ridotte, ognuno dei quali affrontava problemi, di forme e strumenti, nuovi: *Renard*, *L’histoire du soldat*, *Les noces* e *Mavra* (1917-1923). In questi anni conobbe anche il jazz, se ne appropriò e lo ripropose in alcune composizioni.

Intanto, con il balletto *Pulcinella* su musiche di Pergolesi, apriva (1920) il lungo periodo neoclassico, caratterizzato da creazioni basate sulla manipolazione o reinvenzione di materiali del passato. Attraverso l’arte antichissima della *parodia*, intesa nel senso originale del termine, Stravinskij acquisì stili, forme, modi linguistici propri di musicisti del passato e li ripropose nel suo mondo compositivo. È facile citare, per molte opere di questo periodo, i modelli: Bach e in genere i musicisti del barocco per il *Concerto* per pianoforte e per la *Sonata* (1924), Händel per l’opera-oratorio *Oedipus Rex* (1927), Cajkovskij per *Le baiser de la fée* (1928), ancora il Bach dei *Brandeburghesi* per il Concerto in Mi bemolle *Dumbarton Oaks* (1938), la polifonia di Machaut per la *Messa* (1948); Mozart e Donizetti per *The Rake’s Progress* (1951).

Ciò nulla toglie all’originalità di queste e delle altre opere di questo periodo, le quali confermano le note convinzioni stravinskiane sulla non-espressi-

vità della musica, il convincimento più volte espresso che essa si basi essenzialmente su un'ordinata, consapevole organizzazione dei suoni.

Fu questo ordine di pensieri, probabilmente, che a partire dal *Settimino* per fiati (1953), lo portò ad avvicinarsi alla tecnica seriale. Fu un voltafaccia clamoroso. Dopo circa quarant'anni di rifiuto dell'atonalismo schönbergiano, egli incominciò ad applicare, rimodellandolo a proprio uso, il metodo di composizione seriale. Questa scelta linguistica è evidente nelle ultime opere importanti di Stravinski: *In memoriam Dylan Thomas* (1954), il *Canticum sacrum* per S. Marco (1955), *Agon* (1957), i *Threni* (1958) e i *Movements* per piano-forte e orchestra (1959).

Sergej Prokof'ev

La vita

Nacque a Soncovka, in Ucraina, nel 1891. Dalla madre ricevette le prime lezioni di pianoforte, ma si sentì molto presto attratto dalla composizione. Fu poi allievo al Conservatorio di S. Pietroburgo, nelle classi di Rimskij-Korsakov e di Ljadov.

Dal 1908 incominciò a farsi notare negli ambienti artistici di S. Pietroburgo come pianista e come compositore di tendenza antiromantica. Nel 1918 lasciò la Russia per tenere dei concerti in Occidente. Visse poi per diversi anni tra gli Stati Uniti e l'Europa: a Chicago presentò *L'amore delle tre melarance*, a Parigi collaborò con la compagnia dei Balletti Russi di Djagilev. In questo periodo ebbe contatti con le maggiori personalità dell'arte e dell'avanguardia europea.

Nel 1932 rientrò in patria e contribuì allo sviluppo della cultura musicale sovietica. Morì a Mosca nel 1953.

L'opera

Lavori teatrali

Opere

L'amore delle tre melarance, su libretto proprio tratto da Carlo Gozzi, 1921; *Guerra e pace*, su libretto proprio tratto dal romanzo di Tolstoj, 1946; *L'angelo di fuoco*, iniziata nel 1922, completata nel 1925, fu rappresentata solo nel 1955.

Balletti

Il buffone, 1915; *Pas d'acier*, 1927; *Romeo e Giulietta*, 1938; *Cenerentola*, 1945.

Possono rientrare in questo gruppo le musiche per i film *Aleksandr Nevskij*, 1938, e *Ivan il Terribile*, 1945, del regista Sergej Ejzenštejn, e la fiaba musicale didattica *Pierino e il lupo*, 1936.

Composizioni per orchestra

7 sinfonie: n. 1 "classica", op. 25, 1917; n. 2, op. 40, 1924; n. 3, op. 44, 1928; n. 4, op. 47, 1930; n. 5, op. 100, 1944; n. 6, op. 111, 1947; n. 7 "della gioventù", op. 131, 1952;

Suite scita, op. 20, 1915; *suites* da opere e da balletti; altro.

Composizioni per voci, coro e orchestra

La cantata *Nel 20° anniversario della Rivoluzione d'Ottobre*, op. 74, 1937; *Aleksandr Nevskij*, cantata per mezzosoprano, coro e orchestra, dalla colonna sonora dell'omonimo film, 1939; *Ode per la fine della guerra*, per coro e orchestra, op. 105, 1945; e altro.

Composizioni per soli e orchestra

5 concerti per pianoforte: n. 1 op. 10, 1911-12; n. 2 op. 16, 1912-13; n. 3 op. 26, 1916-21; n. 4 (per la mano sinistra) op. 53, 1931; n. 5 op. 55, 1932.

2 concerti per violino: op. 19, 1917; op. 63, 1935;

2 concerti per violoncello: op. 58, 1938; op. 125, 1950;

Concertino per violoncello op. 132, 1952.

Per pianoforte

9 sonate: n. 1 op. 1, 1909, n. 2 op. 14, 1912; n. 3 op. 28, 1917; n. 4 op. 9, 1917; n. 5 op. 38, 1923; n. 6 op. 82, 1940; n. 7 op. 83, 1942; n. 8 op. 84, 1944; n. 9 op. 103, 1947;

Sarcasmi, 5 pezzi op. 17, 1912; *Visioni fuggitive*, 20 pezzi op. 22, 1917; 2 *sonatine* op. 54, 1931; *Musica per bambini* op. 65, 1935; e altro.

Musica da camera

Quintetto per archi e fiati op. 39, 1924; 2 quartetti per archi; *Sonata* per violino solo op. 115, 1947; 2 sonate per violino e pianoforte; *Sonata* per flauto (violino) e pianoforte op. 94, 1943; e altro.

La personalità

Tra il 1910 e il 1930 Prokof'ev si fece apprezzare, prima in Russia, poi in Occidente, per l'eccezionale potenza creativa. La sua musica dava un'impressione quasi fisica di vigore: era aggressiva, spietatamente antiromantica, animata da un "motorismo" ritmico ossessivo.

Fondamentalmente tonale e politonale, il suo linguaggio si caricava di melodie angolose, di dissonanze acri; alle oasi di lirismo opponeva spesso il gusto del grottesco, una componente fondamentale del suo mondo espressivo.

Dopo aver assimilato gli insegnamenti della tradizione classica e (scarsamente) di quella romantica, e dopo le giovanili infatuazioni per Skrjabin e Richard Strauss, fu testimone e partecipe di molti movimenti letterari e artistici, dal simbolismo russo all'espressionismo mitteleuropeo, ma passò attraverso le avanguardie e le mode restando sempre sè stesso.

Il ritorno in Russia significò la accettazione dei comportamenti culturali propri di una nuova società. Le composizioni successive al 1933 ricercarono un più agevole approccio con il pubblico; perciò vi ebbe più largo spazio l'invenzione diatonica, con il gusto delle melodie ampie, e l'armonia si depurò di molte asprezze.

Il ricordo della tradizione russa del secolo XIX è evidente soprattutto nelle composizioni che ne glorificano la storia e il passato (tra cui l'opera *Guerra e pace*, che è stata avvicinata al *Boris* per l'ampiezza del disegno; e le musiche per i film di Ejzenštejn) o che fanno rivivere le convenzioni del balletto russo dell'Ottocento (*Romeo e Giulietta*, *Cenerentola*).

Paul Hindemith

La vita

Nacque nel 1895 ad Hanau, presso Francoforte sul Meno. All'età di 9 anni iniziò lo studio del violino. A 14 anni entrò nel Conservatorio Hoch di Francoforte per studiare violino e composizione.

A 20 anni iniziava l'attività professionale come violino di spalla dell'orchestra del teatro di Francoforte (1915-23); fondò con L. Amar un quartetto d'archi al quale partecipò come violista (1921-29). Dal 1921 collaborò all'organizzazione del Festival di Donaueschingen.

Nel 1927 assunse l'insegnamento della composizione presso la Hochschule für Musik di Berlino. Dopo l'avvento del nazismo nel 1937 lasciò la Germania trasferendosi prima ad Ankara, poi in Svizzera e, dal 1940, negli Stati Uniti. Qui insegnò alla Yale University e ai corsi estivi di Tanglewood.

Rientrato in Europa nel 1947, dal 1951 al '57 insegnò all'Università di Zurigo. Morì a Francoforte nel 1963.

L'opera

Lavori per il teatro

Opere

Mörder, Hoffnung der Frauen (Assassinio, speranza delle donne) su libretto del pittore Oskar Kokoschka, 1919; *Sancta Susanna*, 1921; *Cardillac*, 1926; *Hin und zurück* (Andata e ritorno), 1927; *Neues von Tage* (Novità del giorno), 1929; *Mathis der Maler* (Mattia il pittore) su libretto proprio, 1933-35; *Die Harmonie der Welt* (L'armonia del mondo), su libretto proprio, 1957; e altre.

Balletti

Nobilissima visione, per la coreografia di Massine, 1938; *I quattro temperamenti*, per la coreografia di Balanchine, 1946; e altri.

Composizioni per orchestra e per solisti e orchestra

Le *Kammermusiken*: n. 1, con "Finale 1921" op. 24 n. 1, 1922; n. 2 con pianoforte obbligato, op. 36 n. 1, 1924; n. 3 con violoncello obbligato op. 36 n. 2, 1925; n. 4 con violino solista, op. 36 n. 3, 1925; n. 5 con viola solista op. 36 n. 4, 1927; n. 6 con viola d'amore solista, op. 46 n. 1, 1927; n. 7 con organo solista op. 46 n. 2, 1927;

Kleine Kammermusik per quintetto a fiati op. 24 n. 2, 1922.

Concerto per orchestra op. 38, 1925; *Konzertmusik* per fiati op. 41, 1926; *Konzertmusik* per archi e ottoni op. 50, 1930; *Schwanendreher*, per viola e piccola orchestra, 1935; *Sinfonia* in Mi bemolle maggiore, 1940; *I quattro temperamenti*, tema con variazioni per orchestra d'archi e pianoforte, 1940; *Meta-morfosi sinfoniche su temi di Weber* per orchestra, 1943.

Concerti: per pianoforte (sola mano sinistra) op. 29, 1923; per violino, 1939; per violoncello, 1940; per pianoforte, 1945; per clarinetto, 1947; per legni e arpa, 1949; per corno, 1949; per tromba, fagotto e archi, 1949; per organo, 1963.

Musica da camera

6 quartetti per archi: n. 1 op. 10, 1918; n. 2 op. 16, 1920; n. 3 op. 22, 1921; n. 4 op. 32, 1923; n. 5, 1943; n. 6, 1945.

Composizioni per pianoforte

3 sonate, 1936; una sonata per pianoforte a 4 mani, 1938; una sonata per 2 pianoforti, 1942; *Tanzstücke* op. 19, 1922; *Suite 1922* per pianoforte op. 26, 1922; *Ludus tonalis*, 1942.

Sonate per vari strumenti

4 per violino e pianoforte; 3 per violino solo; 2 per viola e pianoforte; 2 per viola sola; 1 per viola d'amore e pianoforte; 2 per violoncello e pianoforte; 1 per violoncello solo; 1 per contrabbasso e pianoforte; 1 per flauto e pianoforte; 1 per oboe e pianoforte; 1 per corno inglese e pianoforte; 1 per clarinetto e pianoforte; 1 per sax contralto e pianoforte; 1 per fagotto e pianoforte; 1 per corno e pianoforte; 1 per 4 corni e pianoforte; 1 per tromba e pianoforte; 1 per trombone e pianoforte; 1 per basso tuba e pianoforte; 3 per organo; 1 per arpa.

Per voce, coro e orchestra (o strumenti)

Das Marienleben, su liriche di Rilke per soprano e pianoforte (o orchestra), 1922-23 (poi: 1935-48, 2ª versione); *Das Unaufhörliche*, oratorio, 1931; "Requiem per coloro che amiamo" su versi di Walt Whitman, per soli, coro e orchestra, 1946; "Apparebit repentina dies", per coro e orchestra, 1947; e altre composizioni: cantate, Lieder, liriche per voci, coro e pianoforte o strumenti.

Scritti, opere teoriche (tra cui i 3 volumi di *Unterweisung im Tonsatz*, 1937-39), critiche e didattiche diverse.

La personalità

Paul Hindemith fu con Milhaud e G.F. Malipiero, uno dei compositori più fecondi del secolo XX.

Discendente da una famiglia di artigiani della Slesia, egli privilegiò, nel pensiero e nelle opere, la concezione del musicista come "Musikant", che lavora artigianalmente la materia musicale, come avveniva nell'età di Bach. Questo modo di pensare faceva parte della polemica antiromantica. Egli sostenne ed affermò questa posizione con una forza creativa inesauribile e con una padronanza della tecnica compositiva che ha pochi eguali e nella quale confluirono esperienze le più disparate.

A vent'anni, quando fu assunto come *Konzertmeister*, cioè "spalla", nell'orchestra del teatro di Francoforte, possedeva già un bagaglio di esperienze le più varie, avendo suonato nei cinematografi (era l'epoca del cinema muto), nei teatri d'operetta, nelle orchestre.

Queste esperienze, innestate sugli studi severi compiuti, confluirono nelle opere del decennio che inizia dal 1920, le quali lo imposero come il più significativo esponente delle nuove correnti musicali in Germania.

Diverse composizioni di questo periodo contribuirono ad avvalorare la sua fama di artista anticonvenzionale e sarcastico: la prima delle *Kammermusiken* con il *Finale 1921* e la *Suite "1922"* per pianoforte, imbevute degli spiriti del jazz; le opere *Mörder, Hoffnung der Frauen* e *Sancta Susanna*.

Su una linea di tendenza anch'essa fuori dalla norma si posero, tra il 1927 e il 1932, le musiche destinate agli amatori, quelle per l'uso quotidiano (*Gebrauchsmusik*) e quelle per i giovani e per le scuole; tra queste ultime la più nota è *Wir bauen eine Stadt* (Noi costruiamo una città).

Ma, al di là di questi atteggiamenti – che rispecchiavano la crisi di valori diffusa nella Germania del dopoguerra e la ricerca di vie nuove – l'opera di Hindemith si collocava stilisticamente nell'ambito di quella lotta contro l'estremo romanticismo, contro la concezione della musica come espressione di sentimenti e confessione dell'io, e come equivalente della *Neue Sachlichkeit*, il nuovo oggettivismo delle arti figurative.

Al cromatismo armonico di Wagner e di R. Strauss che ancora esercitavano una forte influenza negli ambienti musicali tedeschi, Hindemith oppose una visione della musica come costruzione, e trovò nell'insegnamento di Brahms mediato da Reger i suggerimenti per attuarla.

Nacquero di qui la predilezione per il contrappunto che fu anche definita "ritorno a Bach", l'amore per la tecnica compositiva del barocco (variazioni, passacaglie, bassi ostinati) e per la forma del concerto barocco (le *Kammermusiken*, tra l'altro) che gli consentirono di fondere l'ideale polifonico con l'esigenza fisiologica della forza dinamica.

Hindemith non si pose mai il problema del superamento della tonalità, anche se alcune composizioni del primo periodo presentano aspetti atonali. Egli operò sempre, con scelta autonoma, nell'ambito della tonalità allargata, approfittando delle possibilità di sfruttare la dissonanza emancipata che le ricerche e l'opera dei musicisti della scuola viennese avevano offerto.

Dopo il 1930 lo stile di Hindemith subì una graduale evoluzione. Più sensibile ai problemi umani, storici e filosofici, la sua scrittura attenuò le asprezze, diradò le maglie dei tessuti connettivi contrappuntistici, acquistò in parte gli elementi espressivi. La composizione più significativa di questo periodo è l'opera *Mathis der Mahler* (1933-35), sulla figura del pittore tedesco del Rinascimento Mattia Grünewald.

Questo indirizzo si sviluppò, senza riuscire a sfuggire ai rischi dell'accademismo, nelle opere del periodo americano, tra le quali emergono per compiutezza le *Metamorfosi sinfoniche su temi di Weber* (1943) e il *Requiem* su testo di Whitman dedicato ai morti di tutte le guerre (1946).

LA MUSICA NELL'OCCIDENTE EUROPEO, NEGLI STATI UNITI E NELLA RUSSIA SOVIETICA

IN ITALIA

Nel secolo XIX la passione predominante, benché non esclusiva, per l'opera era preminente nel gusto musicale italiano. La situazione non cambiò all'inizio del XX: il melodramma manteneva il primato nelle predilezioni del pubblico. Ma negli ultimi decenni dell'Ottocento si era già avvertita una ripresa di interesse per la musica strumentale, e alcuni musicisti – tra i quali Sgambati, Martucci, Bossi e poi Busoni – variamente influenzati dalla musica romantica tedesca, si erano adoperati per far conoscere i capolavori dei repertori sinfonico e pianistico e contemporaneamente le principali creazioni.

Giovanni Sgambati (Roma 1841-1914). Pianista e compositore, nel 1860 iniziò la carriera concertistica che gli avrebbe dato un'estesa notorietà. Ebbe lezioni da Liszt e con lui si recò in Germania dove conobbe Wagner. Presentò poi le sue composizioni ai pubblici di Londra, Parigi e Colonia. Nel 1877 fondò il Liceo musicale romano. La sua produzione fu copiosa in tutti i generi esclusa l'opera.

Giuseppe Martucci (Capua 1856-Napoli 1909). Pianista, direttore d'orchestra e compositore. Studiò a Napoli dove in seguito fu docente di pianoforte, direttore del Conservatorio e animatore della vita artistica cittadina. Pianista insigne, compì *tournées* in molte città ma fu molto apprezzato anche come direttore d'orchestra e nei programmi incluse, con quelli degli autori tedeschi, anche le proprie composizioni. A Bologna, dove fu anche direttore del Liceo musicale, diresse per la prima volta in Italia *Tristano e Isotta*. Fu uno dei primi e più appassionati apostoli della rinascita della musica strumentale in Italia.

Marco Enrico Bossi (Salò 1861-su una nave nell'oceano Atlantico 1925). Organista e compositore. Diresse i Licei musicali di Venezia e di Bologna e il Conservatorio di S. Cecilia. Considerato uno dei maggiori organisti del suo tempo, innovò la didattica organistica italiana e tenne concerti in Europa e in America. Come compositore (per organo, sinfonico-corale, da camera) subì l'influsso dell'arte brahamsiana.

Ferruccio Busoni (Empoli 1866-Berlino 1924). Pianista e compositore. A quindici anni compì il primo giro di concerti in Italia, a ventidue fu nominato insegnante di pianoforte al Conservatorio di Helsinki, a ventiquattro vinse il concorso Rubinstein. Visse in prevalenza a Mosca, Boston, Berlino; nel 1913 diresse per breve tempo il Liceo musicale di Bologna. Alternò l'attività di concertista – era uno dei più apprezzati del suo tempo – a quella di compositore (di opere teatrali, per orchestra e per pianoforte) anticipando molte esperienze future. Nelle composizioni della maturità ricercò soprattutto, con eccezionale coerenza, l'unità di pensiero e di stile.

Figura complessa e ricca di interessi, rappresentativa del momento di transizione fra i due secoli, espose le sue idee nel *Disegno di una nuova estetica della musica* (1907).

Quell'orientamento fu proseguito, con coerenza e autonomia da modelli stranieri, dai compositori della cosiddetta *Generazione dell'Ottanta*, termine che designa quattro musicisti nati negli anni intorno al 1880: Ottorino Respighi, Ildebrando Pizzetti, Gian Francesco Malipiero e Alfredo Casella.

Questi compositori, di natura artistica e formazione culturale assai diverse l'uno dall'altro, si trovarono per qualche tempo affiancati dalla volontà di aggiornare il gusto e il costume musicale italiani. Le loro critiche prendevano a bersaglio l'opera, soprattutto quella di Puccini e dei suoi coetanei; ad essa opponevano la validità delle tradizioni nazionali, in particolare la musica strumentale dei secoli XVII e XVIII, considerata un punto di riferimento per l'auspicato rinnovamento. La loro azione cominciò a produrre frutti negli anni precedenti la prima guerra mondiale: nel 1908 le musiche di scena di Pizzetti per *La Nave* di D'Annunzio, nel 1911 la 1ª serie di *Impressioni dal vero* di Malipiero, nel 1913 *Notte di maggio* per voce e orchestra di Casella.

Dei quattro musicisti della "Generazione dell'Ottanta" il più legato alle tradizioni del sinfonismo ottocentesco fu **Ottorino Respighi** (Bologna, 1879 - Roma, 1936), che godette e gode tuttora il favore dei pubblici internazionali grazie ai poemi sinfonici della "Trilogia romana": *Fontane di Roma*, 1916; *Pini di Roma*, 1924; *Feste romane*, 1928. La sua produzione sinfonica è ricca di slanci, la tavolozza orchestrale colorita ed espressiva.

Nella sua formazione le influenze di Rimskij-Korsakov e di Richard Strauss si mescolavano ai richiami dell'antica musica strumentale italiana e del canto gregoriano. Rivelerò la sua maestria anche nel ricreare e strumentare opere del passato, dal Rinascimento (le 3 serie di *Antiche arie e danze* per liuto) a Rossini (*La boutique fantasque*, balletto, 1919). Nel genere teatrale riuscì convincente soprattutto dove prevaleva la vena comica (*Belfagor*, 1922) o dove poté fondere leggenda e misticismo (*Maria Egiziaca*, 1932).

Ildebrando Pizzetti (Parma, 1880 - Roma, 1968) fu eminentemente un compositore vocale, e si impegnò nel rinnovamento dell'opera italiana. Egli partiva da una concezione del dramma musicale secondo la quale il libretto e la musica devono nascere da un atto creativo unitario. Librettista di tutte le sue opere, sviluppò uno stile di canto basato sul declamato, estremamente attento alle inflessioni e agli accenti della versificazione. Caratteristico del linguaggio pizzettiano fu il ricorso agli antichi modi liturgici. Grande importanza ebbe nei suoi drammi il coro, le cui funzioni sono analoghe a quelle di interlocutore che esso aveva nella tragedia greca. L'itinerario operistico di Pizzetti iniziò con *Fedra* (da D'Annunzio), 1915 e raggiunse i vertici con *Débora e Jaele*, 1922; *La figlia di Jorio* (da D'Annunzio), 1954; e *Assassinio nella cattedrale* (da Eliot), 1958.

Tutta la produzione di Pizzetti rivela coerenza stilistica e fedeltà agli ideali abbracciati in gioventù. Grande importanza egli assegnò alla produzione corale (*Messa di Requiem* per sole voci, 1922; *Epithalamium*, 1939). Tra le composizioni strumentali si ricordano: le musiche per *La Pisanella* di D'Annunzio, 1913; il *Concerto dell'estate*, 1928; il *Rondò veneziano*, 1929; i *Canti della stagione alta* per pianoforte e orchestra, 1930.

Gian Francesco Malipiero (Venezia, 1882 - Treviso, 1973) partì dalla totale negazione della musica del secolo XIX, sia operistica che strumentale. Lo studio delle musiche italiane del passato (sono da ascrivere a suo merito l'edizione completa delle opere di Monteverdi e la direzione dell'Istituto Vivaldi per l'edizione delle opere strumentali del compositore veneziano) gli fece prediligere forme costituite dalla successione di episodi diversi e contrastanti. Nelle musiche strumentali della prima fase fu caratteristica l'assenza di sviluppi tematici, che consentivano il fluido scorrere del discorso musicale, e rifuggivano da ogni virtuosismo.

Non è facile citare, nella sua vastissima produzione, le principali composizioni. Ricordiamo le 3 serie di *Impressioni dal vero* per orchestra, 1911, 1915 e 1922; le *Pause del silenzio* per orchestra, 1917; i 3 quartetti d'archi intitolati *Rispetti e strambotti*, 1920, *Stornelli e ballate*, 1923 e *Cantari alla madrigalesca*, 1931; i *Ricercari* e i *Ritrovati* per 11 strumenti, 1925 e 1926; 11 sinfonie, 1934-1969; i *Dialoghi* per varie combinazioni strumentali, 1956-57.

Gli stessi principi governarono il suo teatro, in cui si orientò ora verso l'espansione melodica organizzata in forme chiuse (*Le sette canzoni*, 1925 e il *Torneo notturno*, 1931) ora al "recupero" del recitativo (*Tre commedie goldoniane*, 1926). Malipiero lasciò anche un numero notevole di scritti sui più diversi argomenti musicali.

Alfredo Casella (Torino, 1883 - Roma, 1947) si adoperò moltissimo per lo svecchiamento della cultura musicale italiana, come direttore, pianista, insegnante, organizzatore, scrittore, conferenziere. Formatosi a Parigi, le sue composizioni giovanili risentono l'influsso dei maestri francesi e di Stravinskij. Successivamente si avvicinò al neoclassicismo, indirizzo nel quale convivevano il suo amore per l'antica musica italiana e il gusto per le linee compositive nette e sorvegliate.

Tra le composizioni: *Scarlattiana* per pianoforte e orchestra, 1926; *Serenata* per 5 strumenti, 1927; *Concerto per orchestra*, 1937; *Sinfonia*, 1940; *Paganiniana*, 1942. Per pianoforte: *11 pezzi infantili*, 1920; *Pupazzetti* per pianoforte a 4 mani, 1917. Per teatro: il balletto *La giara*, 1924; e le opere *La donna serpente*, da Gozzi, 1931 e *La favola d'Orfeo* sui versi del Poliziano, 1932.

Grande animatore, condusse una lotta intensa per il rinnovamento della vita musicale italiana. Nell'ultimo venticinquennio accentuò la tendenza al monumentale e al barocco, che riteneva costituisse la caratteristica più tipica della musica italiana.

Tra i musicisti nati tra l'ultimo decennio del secolo XIX e l'inizio del XX sono da citare: il prolifico Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968), Ludovico Rocca (1895-1986), Antonio Veretti (1900-1978), Virgilio Mortari (1902-1993), Giorgio Federico Ghedini (1892-1965), autore tra l'altro di *Architetture* per orchestra, 1940; il *Concerto dell'Albatro*, ispirato da una pagina del *Moby Dick* di Melville, 1945; e *Sette ricercari* per trio, 1943.

I musicisti che emersero nella generazione successiva furono Dallapiccola e Petrassi.

Luigi Dallapiccola (Pisino d'Istria, 1904 - Firenze 1975) oriundo di una terra in cui si mescolano le culture mitteleuropea e italiana, nelle prime composizioni si mostrò attento alla lezione di Busoni, rivelando un lirismo e un gusto del colore sonoro che rimasero inconfondibili. Fu il primo compositore italiano ad adottare la scrittura seriale, con il *Divertimento in quattro esercizi* per soprano e strumenti, 1934. Alla dodecafonia rimase poi sempre fedele, ma la applicò con indipendenza ed evitando ogni rigore.

Nella sua produzione si scorgono vari indirizzi e predilezioni: per le tradizioni madrigalesche (le tre serie di *Cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane*, 1933-36; i tre *Canti di prigionia*, 1938-41; i *Canti di liberazione*, 1955), per il Lied e in genere le forme vocali da camera (le *Liriche greche: 5 Frammenti di Saffo*, 2 *Liriche di Anacreonte*, *Sex carmina Alcaei*, 1942-45; i *Goethe-Lieder*, 1953; le *Parole di S. Paolo*, 1964), per una riproposta della strumentalità italiana ed europea del passato: *Partita*, 1930-32; le due *Tartiniane*, 1951 e 1956; *Piccola musica notturna*, 1954; *Concerto per la notte di Natale*, 1957. I suoi lavori teatrali (l'opera *Volo di notte*, 1938; il balletto *Marsia*, 1943; *Il prigioniero*, 1948; la sacra rappresentazione *Job*, 1950; *Ulisse*, 1967), testimoniano le sue inclinazioni al teatro musicale, sviluppate soprattutto nella creazione di atmosfere mediante suggestioni timbriche.

Goffredo Petrassi (Zagarolo [Roma], 1904-2002) si impose all'attenzione nel 1933 con la *Partita* per orchestra in cui sono assorbite le lezioni di Hindemith e di Casella. L'interesse per la polifonia sacra e le ampie costruzioni gli dettarono il *Salmo IX*, 1936; il *Magnificat*, 1940; il *Coro di morti* (dalle *Operette morali* di Leopardi), 1941; *Noche oscura*, su testo di S. Giovanni della Croce, 1950. In esse si venne chiarendo la natura lirica e drammatica della sua ispirazione, che si stava sempre più allontanando dal sistema tonale.

Negli anni Quaranta si cimentò con il teatro: i balletti *La follia d'Orlando*, 1945 e il *Ritratto di Don Chisciotte*, 1947, e le opere *Il cordovano*, 1949 e *Morte dell'aria*, 1950.

Dal *Quartetto* per archi del 1958 si avvicinò alle correnti radicali sperimentando nuove soluzioni linguistiche, al servizio di una costante ricerca di climi poetici, di nuove dimensioni del suono (*Serenata-Trio*, 1962; *Estri*, 1967; *Tre per sette*, 1967; *Souffle*, 1968; *Ala*, 1973). Tra le opere più rappresentative della sua personalità si ricordano gli otto *Concerti* per orchestra (I, 1934; II, 1951; III "Récréation concertante", 1953; IV, per archi, 1954; V, 1955; VI, "Invenzione concertata", 1957; VII, 1965; VIII, 1972) attraverso i quali è possibile seguire la parabola di sviluppo della sua personalità strumentale.

Tra i compositori che si affermarono dal 1940 e che variamente riespresero, in coerenti scelte, gli svolgimenti linguistici, formali e stilistici prevalenti si ricordano: Nino Rota, Bruno Bettinelli, Riccardo Malipiero, Valentino Bucchi, Roman Vlad, Luciano Chailly, Mario Zafred.

Esiste una cesura fra questi musicisti e quelli che, formati dall'anno 1950 in avanti agli insegnamenti di Darmstadt, e, alcuni di essi, variamente esperti della lezione elettronica, svilupparono un movimento dell'avanguardia.

Animatore del gruppo fu Bruno Maderna (1920-1973), anche direttore d'orchestra e fondatore, con Luciano Berio (1925-2003), dello Studio di fonologia musicale della Rai di Milano. Luigi Nono (1924-1990) predilesse l'opera teatrale (*Intolleranza*, 1955; *Al gran sole carico d'amore*, 1974; *Prometeo*, 1986) e da concerto, al cui centro si pongono la parola e il canto; al contrario di Franco Donatoni (1927-2000) che scrisse quasi unicamente per strumenti.

Accanto a loro si sono affermate, con lineamenti chiaramente definiti, le personalità di Sylvano Bussotti, di Giacomo Manzoni, di Salvatore Sciarrino. Sono inoltre da ricordare, tra altri, Niccolò Castiglioni, Aldo Clementi, Azio Corghi, Camillo Togni.

IN FRANCIA

Fino al 1940 Parigi fu una delle capitali della musica moderna. Le personalità di Debussy e di Ravel, insieme ad altri fattori, ne avevano fatto il polo di attrazione per molti musicisti. A Parigi Djagilev aveva portato i Balletti Russi, che tanta parte ebbero nel rinnovamento del teatro musicale; a Parigi soggiornarono, più o meno a lungo, personalità quali Stravinskij, Bartók, Falla, Casella e altri.

La fine dell'impressionismo debussyano fu decretata, intorno al 1920, da un gruppo di sei musicisti, battezzati poi, per ragioni puramente numeriche, il *Gruppo dei Sei*, o semplicemente *I Sei*: Louis Durey, Germaine Tailleferre, Darius Milhaud, Arthur Honegger, Francis Poulenc e Georges Auric. Essi riconobbero come loro caposcuola una singolare figura di musicista eterodosso, Erik Satie, e come loro portavoce letterario Jean Cocteau, che espose le loro idealità artistiche in un manifesto, *Le coq et l'Arlequin* (1918).

In realtà, solo agli esordi i Sei espressero idealità estetiche comuni: il bando a ogni residuo di romanticismo e di impressionismo, l'esigenza di un'espressione semplice, spoglia, essenziale. Ma presto ognuno andò per la propria strada; qualcuno si perse o abbandonò la pratica attiva della composizione.

Prima di tratteggiare il profilo delle personalità emergenti tra i Sei, è doveroso ricordare Erik Satie. All'atto di nascita del Gruppo dei Sei egli aveva superato la cinquantina (nato nel 1866, morì nel 1925). Vissuto sempre ai margini dei movimenti di avanguardia, amico di Debussy e di Ravel, pianista di "cabaret", autore di musiche attraverso le quali esprimeva, in maniera paradossale anche nei titoli (*Pièces froides*, *Morceaux en forme de poire*, *Sonatine bureaucratique*), le proprie convinzioni antiaccademiche e un gusto pronunciato per l'ironia, si fece conoscere durante la prima guerra mondiale con il balletto *Parade*, scritto per Djagilev in collaborazione con Cocteau, Massine e Picasso (1917), e con la cantata *Socrate* per voce e orchestra da camera su testo tratto dai *Dialoghi* di Platone (1919), oltre a numerose composizioni pianistiche.

Tra i Sei ricordiamo Milhaud, Honegger e Poulenc.

Darius Milhaud (1892-1975), provenzale, fu uno dei compositori più prolifici del suo tempo. Curioso di ogni esperienza artistica e musicale, appassionato ricercatore di nuove combinazioni armoniche e contrappuntistiche, sviluppò particolarmente le possibilità offerte dalla politonalità.

Tra le sue composizioni di maggior spicco si ricordano le opere teatrali *Le pauvre matelot* (Il povero marinaio) su libretto di Cocteau, 1926; l'ampio e complesso *Cristoforo Colombo*, libretto di Paul Claudel, 1930; il balletto *La création du monde*, con l'organico di un'orchestra jazz, 1923; inoltre la *Suite provençale* per orchestra, 1936; l'*Ottetto d'archi*, risultante dalla sovrapposizione di due *Quartetti d'archi*, i nn. 14 e 15, 1949; le *Saudades do Brazil* e altre composizioni per pianoforte; numerose *mélodies* con pianoforte.

Arthur Honegger (1892-1955), di genitori svizzeri, ma nato e formatosi in Francia, non condivise né le curiosità intellettuali di Milhaud né l'inclinazione per il genere "cabaret". Nel suo eclettismo c'era posto soprattutto per l'impegno costruttivo e c'era la disponibilità nei confronti delle innovazioni di scrittura che allargavano i confini dell'armonia tradizionale.

Tra i suoi lavori teatrali emersero *Judith*, 1925; *Antigone* su libretto che Cocteau aveva tratto da Sofocle, 1927; *Jeanne d'Arc au bûcher* (Giovanna d'Arco al rogo), testo di P. Claudel, 1938; l'ampio salmo sinfonico *Le roi David*, 1921. Fra le composizioni strumentali, insieme ai celebri "movimenti sinfonici" *Pacific 231* (1923) e *Rugby* (1928) si ricordano la *Pastorale d'été* (1920) e le 5 sinfonie.

Francis Poulenc (1899-1963) ebbe, si può dire, una doppia personalità. Emerse dapprima l'aspetto elegante, ironico, persino scanzonato (*Mouvements perpétuels* per pianoforte, 1918; *Cocardes*, canzoni popolari per voce e strumenti, 1919; il balletto *Les Biches*, 1923; il *Concert champêtre* per clavicembalo e strumenti, 1928; l'opera *Les mamelles de Tirésias* su testo di Apollinaire, 1948). Si fece poi luce un aspetto pensoso, conscio dei valori religiosi della vita, che liberò una linfa di sorvegliata spiritualità: le *Litanies à la Vierge Noire de Rocamadour*, 1936; 4 *Motets pour un temps de pénitence*, 1939; lo *Stabat Mater* per soli, coro e orchestra, 1950; l'opera *Dialogues des Carmélites* su testo di Bernanos, 1957; una delle sue ultime creazioni fu l'opera-monologo *La voix humaine* (La voce umana), libretto di Cocteau, 1959.

Tra i musicisti francesi della generazione successiva si ricordano Jacques Ibert, André Jolivet, Jean Françaix e Daniel Lesur. Il più aperto alle problematiche contemporanee si rivelò **Olivier Messiaen** (1908-1992), autore di numerose opere per organo, per pianoforte, per orchestra e di un'opera su S. Francesco. Nelle composizioni rivelò vivo interesse per il canto gregoriano, per i ritmi della musica indiana, per le strutture ritmiche (tempo e durata) e per l'ornitologia. Allievo di Messiaen fu Pierre Boulez (n. 1925), uno dei capifila della musica contemporanea, direttore d'orchestra, scrittore e organizzatore.

IN GERMANIA E IN AUSTRIA

La musica moderna ebbe nei Paesi di lingua tedesca, e segnatamente in Germania e in Austria, uno svolgimento meno graduale e omogeneo.

Il tardo romanticismo vi vigoreggiò più a lungo che altrove, anche per la longevità dei suoi massimi rappresentanti: Richard Strauss, Hans Pfitzner e Franz Schreker, intorno ai quali circolò un certo numero di epigoni.

Fra i protagonisti della musica moderna Paul Hindemith fu un artista solitario. Egli esercitò scarse influenze sui contemporanei tedeschi, tra i quali citiamo il bavarese Carl Orff (1895-1982), autore di opere teatrali (*Antigone*, *Der Mond*) e della fortunata cantata profana *Carmina burana* (1937), nonché innovatore nel campo della didattica musicale con lo *Schulwerk*, diffuso e tradotto in molte lingue. Altri compositori: Werner Egk, Boris Blacher e Wolfgang Fortner. Un posto a sé occupò Kurt Weill (1900-1950) soprattutto per la sua collaborazione con Brecht.

La diffusione della dodecafonia e delle opere dei musicisti della *Scuola di Vienna* – Arnold Schönberg, Alban Berg e Anton Webern – fu ritardata da un insieme di cause, esterne (la persecuzione nazista) e interne (la difficoltà a intenderne le opere da parte del pubblico), e si realizzò solo dopo il 1945.

Alban Berg (Vienna, 1885 - ivi, 1935), inizialmente autodidatta, dal 1904 studiò sistematicamente sotto la guida di Schönberg, il quale lo considerò, unitamente a Webern, più amico che allievo. Trascorse tutta la vita a Vienna, dedicandosi esclusivamente alla composizione, alla critica e alla divulgazione delle opere della Scuola di Vienna. Di salute malferma, morì a soli cinquant'anni.

Berg lasciò solo una ventina di composizioni, tutte di notevole valore.

Fin dalle prime opere l'insegnamento di Schönberg si sovrappose all'influenza del cromatismo tardo-romantico: la *Sonata* per pianoforte, op. 1, 1900; i 4 *Lieder* op. 2, 1908; il *Quartetto* op. 3, 1910; i 3 *Pezzi* per orchestra, op. 6, 1914.

Seguirono le composizioni della maturità artistica: l'opera in 3 atti *Wozzeck*, tratta da un dramma di Georg Büchner (1813-1837), composta tra il 1917 e il 1922 e rappresentata a Berlino nel 1925; il *Concerto* da camera per pianoforte, violino e 13 strumenti a fiato, 1925; la *Suite lirica* per quartetto d'archi, 1926, la prima composizione nella quale egli impiegò la tecnica dodecafonica; l'aria da concerto *Der Wein*, 1929; l'opera *Lulu*, nel cui libretto, di Berg stesso, confluiscono due drammi di Frank Wedekind (*Erdgeist* e *Die Büchse der Pandora*), rimasta incompiuta e ugualmente rappresentata a Zurigo, 1937; il *Concerto* per violino e orchestra, 1935.

Dal suo maestro Schönberg e dal compagno di studi e di lavoro Webern, Alban Berg si distingue per una natura più lirica, aperta ed espressiva. Nell'impiego delle tecniche atonali non fu mai rigoroso ed esclusivo; al contrario mantenne collegamenti con la tonalità, impiegando talvolta delle serie che potevano implicare successioni tonali.

Anton Webern (Vienna, 1883 - Mittersill [Salisburgo], 1945), studiò musica all'Università di Vienna, laureandosi con Guido Adler, e completò gli studi di composizione, dal 1904, con Schönberg.

Fu direttore di cori e direttore d'orchestra assai apprezzato; dopo la prima guerra mondiale si dedicò in prevalenza all'insegnamento privato e alla composizione. Fu ucciso accidentalmente da un soldato americano, a pochi mesi dalla fine della seconda guerra mondiale.

L'opera di Webern è limitata a una trentina di composizioni, per orchestra, gruppi da camera, Lieder accompagnati e cori.

Si citano: la *Passacaglia* per orchestra op. 1, 1908; i due cicli di Lieder op. 3 e 4, 1909; i 6 *Pezzi* per orchestra op. 6, 1910; i 5 *Pezzi* per orchestra op. 10, 1913; la *Sinfonia* per complesso da camera op. 21, 1928; il *Concerto* per 9 strumenti, op. 24, 1934; *Das Augenlicht* (La luce degli occhi) per coro e orchestra op. 26, 1935; le *Variazioni* per pianoforte op. 27, 1936; il *Quartetto* per archi op. 28, 1938; la *I Cantata* per soprano, coro e orchestra op. 29 (1938-39); la *II Cantata* per soli, coro e orchestra op. 31 (1943).

All'opposto di Berg, Webern fu il maestro delle forme brevi fino all'aforismo, nelle quali realizzò una forte condensazione di pensiero.

Gli elementi costitutivi della sua musica sono di solito motivi melodici di non più di 3 o 4 suoni. Adottando i metodi della tecnica dodecafonica, egli arricchì il processo della costruzione musicale, sviluppando, soprattutto nelle ultime opere, il principio della spazialità. Da queste acquisizioni prese l'avvio l'avanguardia post-weberniana affermatasi a partire dal 1950.

Tra i musicisti tedeschi che si affermarono dopo il 1950 si citano Hans Werner Henze, autore di opere teatrali, sinfoniche e corali e Karlheinz Stockhausen (n. 1928), aperto a tutti i problemi dell'avanguardia.

IN INGHILTERRA

La personalità artistica di maggior rilievo tra i musicisti inglesi e compositore tra i più dotati del nostro secolo fu **Benjamin Britten** (Lowenstoft [Suffolk], 1913 - Londra, 1976). Allievo a Londra di Frank Bridge, John Ireland e Arthur Benjamin, rivelò talento precoce. Nel 1947 fondò l'English Opera Group, che rispondeva alle sue esigenze estetiche e per il quale compose la maggior parte delle sue opere teatrali. L'anno seguente istituì il Festival di Aldeburgh (Suffolk).

Britten predilesse le composizioni vocali e in particolare quelle nelle quali poteva appoggiarsi a un testo letterario o a una trama. Emergono le opere teatrali, molte delle quali scritte per un organico strumentale da camera: *Peter Grimes*, 1945; *The Rape of Lucretia*, 1946; *Billy Budd*, 1951; *The Turn of the Screw* (Il giro di vite), 1954, forse il suo capolavoro; *Morte a Venezia*, 1973; e altre, tra cui alcune opere per ragazzi: *The little Sweep* (Il piccolo spazzacamino), 1949; *Noye's Fludd* (Il diluvio di Noè), 1958.

Importanti sono anche alcune composizioni solistico-corali, tra cui *Les Illuminations* per soprano e archi su testi di Rimbaud (1939); *Spring Symphony*

per 2 voci, coro e orchestra, 1949; *War Requiem* per soli, coro e orchestra, 1962. Tra le creazioni strumentali: le giovanili *Sinfonietta* op. 1, 1932; e *Simple Symphony* op. 4, 1934; le *Variazioni su un tema di F. Bridge* per archi op. 10, 1937; e le variazioni e fuga su un tema di Purcell che costituiscono la *Young Person's Guide to the Orchestra* op. 34, 1945.

Altre personalità di rilievo della musica moderna inglese sono Ralph Vaughan Williams, Gustav Holst, William Walton, Peter Maxwell Davies.

NEGLI STATI UNITI D'AMERICA

Per alcuni aspetti si può riferire al quadro delle scuole nazionali l'attività di un musicista statunitense che valorizzò gli elementi popolari tipici della sua terra: i *ragtime*, i *blues*, gli *spirituals*, poi confluiti e mescolati in quel genere composito che è il *jazz*: **George Gershwin** (1898-1937).

Fortunato autore di canzonette e di *musicals*, Gershwin volle affermarsi anche come compositore "serio", inserendo, nel linguaggio consolidato del sinfonismo e dell'opera europea e romantica, componenti melodiche e ritmiche di natura eminentemente jazzistica.

Nacquero così la celebre *Rhapsody in Blue* per pianoforte e orchestra (1924), sollecitata dal direttore Paul Whiteman che era alla ricerca di composizioni di "jazz sinfonico"; seguirono il *Concerto in fa* per pianoforte e orchestra, 1925; *An American in Paris*, sorta di poema sinfonico, 1928; e l'opera *Porgy and Bess*, 1935.

Anche Aaron Copland in alcune composizioni introdusse elementi derivati dal jazz (*Billy the Kid*, 1938; *Appalachian Spring*, 1944) e melodie popolari messicane (*El Salón México*, 1936).

Tra i compositori attivi negli Stati Uniti, vanno anche ricordati Ives, Varèse e Cage.

Charles Ives (1874-1954) fu una figura singolare. Originale anticipatore di molte innovazioni della musica moderna europea, le sue composizioni più importanti si collocano tra i primi anni del secolo e il 1926, quando smise di scrivere. Troppo in anticipo sui tempi, per i contemporanei era uno sconosciuto: le rare esecuzioni di suoi lavori non furono comprese; egli stesso dovette accollarsi le spese per la stampa di alcune opere. La sua produzione, che fa spesso riferimento, anche in termini ironici, alla vita americana, comprende tra l'altro 4 sinfonie, *The unanswered Question* per orchestra (1911), composizioni da camera, corali e per pianoforte: tra queste ultime la 2ª *Sonata*, evocazione della città di Concord (*Concord Sonata*), è considerata la più riuscita.

Neppure le composizioni di **Edgard Varèse** (1883-1965), musicista che si era formato a Parigi (Widor, d'Indy) e naturalizzato statunitense dopo il suo trasferimento in America nel 1916, furono comprese: anch'esse erano troppo in anticipo sui gusti del pubblico. La sua musica si basava su una approfondita conoscenza del fenomeno sonoro. Egli ottenne sonorità nuove con gli stru-

menti tradizionali, ma arricchì anche l'orchestra di strumenti nuovi, soprattutto a percussione ed elettronici. Le composizioni più importanti: *Hyperprism*, per fiati e 16 strumenti a percussione, 1923; *Ionisation* per strumenti a percussione, 1929-31; *Octandre*, 1924; *Intégrales* per fiati e 17 strumenti a percussione, 1925; *Density 21.5* per flauto solo, 1936; *Déserts* per fiati, pianoforte, percussione e nastro magnetico.

Il musicista nordamericano più innovatore fu **John Cage** (1912-1992), che studiò a Parigi e in USA. Fra i compositori contemporanei è uno di quelli che più hanno allargato il concetto di musica, estendendolo ad altre espressioni della storia e delle attività umane. Tra le sue esperienze più avanzate particolarmente noto è il suo "*pianoforte preparato*". Le sue composizioni più conosciute sono per pianoforte e per percussione, ma scrisse anche balletti e per orchestra da camera.

NELLA RUSSIA SOVIETICA

I principali compositori della Russia sovietica sono stati Sergej Prokof'ev, Dmitrij Šostakovič, Dmitrij Kabalevskij e Aram Khačaturjan.

Dmitrij Šostakovič (1906-1976) studiò nel Conservatorio di Pietroburgo, allievo di Steinberg. Aveva solo vent'anni quando l'esecuzione della *Prima Sinfonia* gli guadagnò rapida fama, riconfermata nel 1930 dal successo dell'opera *Il naso* (libretto tratto da Gogol'). Censure di "formalismo modernista" furono invece mosse all'opera *Lady Macbeth del distretto di Mzensk* (1934), poi rifatta con il nuovo titolo di *Katerina Ismailova* (1962). Elogi raccolsero invece la *Quinta Sinfonia*, forse la più internazionalmente nota di tutte (ne scrisse 15), e soprattutto la *Settima* ("Leningrado"), 1941.

La sua produzione fu copiosa e toccò tutti i generi. Particolarmente significative sono le opere strumentali, nelle quali ebbero modo di esprimersi compiutamente la sua predilezione per le forme strutturate con ampiezza e la necessità di stabilire con il pubblico una comunicazione.

Kabalevskij e Khačaturjan furono suoi coetanei. **Dmitri Kabalevskij** (1904-1987), allievo e poi insegnante nel Conservatorio di Mosca, scrisse 4 opere teatrali (tra cui *Colas Breugnon*, 1938), cantate, sinfonie, concerti, sonate ecc., tutti ispirati alla tradizione russa, ricchi di elementi lirici e drammatici.

Aram Khačaturjan, di origine armena (Tiflis, 1903 - Mosca 1978), impiegò spesso temi popolari della sua terra d'origine. Tra le sue composizioni, tutte piene di fervore comunicativo, le più note, anche all'estero, sono i balletti *Gajaneh* (1942) e *Spartacus* (1956) e i *Concerti* per pianoforte (1936), per violino (1940) e per violoncello (1946).

Tra i compositori delle generazioni successive si è messo in luce Rodion Ščedrin, pianista e compositore, autore di balletti, musica sinfonica, da camera e pianistica.

Appendice

I. Il linguaggio dei suoni e i “media”

Dalla trasmissione orale delle melodie alla notazione

Per far vivere le immaginazioni della mente di uno scrittore bastano alcuni fogli di carta e una penna, o una macchina da scrivere, o un computer. Quando egli ha posto la parola *fine* all'ultimo foglio l'opera è terminata e coloro che conoscono la lingua nella quale è scritta sono in grado di leggerla e apprezzarla.

Qualcosa di simile succede al pittore: con una tavola di legno o un pezzo di tela, alcuni tubetti di colore e un pennello può dipingere una scena, un paesaggio, il volto di una persona. La stessa cosa avviene allo scultore: da un pezzo di marmo grezzo o da una pietra può ricavare una statua o un bassorilievo. Quando essi depongono i colori e il pennello, lo scalpello e il martello tutti possono ammirare le loro opere.

Per la musica invece il passaggio dalla ispirazione alla concreta manifestazione dei suoni è più lento e laborioso. Pensiamo a una melodia che prende forma nella mente di un musicista-cantore: essa esiste solo dal momento in cui egli la emette con la sua voce e la fa ascoltare a chi gli sta vicino. Apparizione fugace, che può rinnovarsi solo se quella melodia è ripetuta dal suo creatore o da chi, avendola ascoltata e appresa, ne ha conservato la memoria e la riporta sulle sue labbra.

La *trasmissione orale* è diretta ma labile perchè quella melodia, con le parole che la accompagnano, non è protetta dal rischio di subire modificazioni. Prima che gli uomini del passato arrivassero a mettere per iscritto i canti, e poi i suoni, impiegando segni grafici definiti, trascorsero molti secoli. Di più: la maggior parte dei popoli non è mai riuscita a inventare un proprio sistema di scrittura dei suoni impiegando dei codici noti per lettura a tutti i fruitori. Solo alla fine del primo millennio dell'era volgare nell'occidente europeo, per fissare i canti liturgici cristiani, si incominciò a impiegare i segni di una scrittura vocale. Perfezionati, essi diedero origine alla prima *notazione*.

Senza la *notazione neumatica* i canti della Chiesa non avrebbero potuto essere scritti su supporti membranacei o cartacei. La musica occidentale iniziò il suo e variato viaggio tra i popoli europei e attraverso i secoli solo quando fu inventato il *rigo musicale*. Sulle quattro, poi cinque linee del rigo ed entro gli spazi paralleli da esse delimitati gli amanuensi disponevano i *neumi* dai quali successivamente derivarono le *note*. Perfezionata gradualmente la notazione diventò il mezzo insostituibile per conservare e trasmettere le composizioni.

Dalla notazione neumatica alla notazione stampata

La notazione gregoriana assicurò la virtuale permanenza nel tempo di tutte le composizioni scritte sui libri liturgici. La esecuzione era affidata ai cantori, i quali trasformavano le note scritte nei suoni vocali che poi inviavano nelle orecchie degli uditori. Senza questo passaggio le composizioni non avrebbero avuto vita sensibile.

La *stampa musicale*, inventata in Italia all'inizio del Cinquecento, fu il perfezionamento grafico della notazione scritta a mano. Causò un progresso inestimabile rendendo possibile la moltiplicazione delle copie partendo da un solo originale. I tipografi furono i primi divulgatori della musica scritta con le note. Neanche la notazione a stampa però era in grado di conferire vita sonora, udibilità alle composizioni stampate sulla carta. Per eseguirle si doveva ricorrere ai musicisti "pratici", cioè i cantori: i primi, viventi *media* in grado di emettere suoni vocali.

Fino a poco meno di un secolo fa le creazioni musicali di ogni genere e tipo non potevano superare questo limite: esse prendevano vita solo *se e quando* gli esecutori le facevano arrivare all'apparato uditivo degli ascoltatori.

L'invenzione copernicana dei "media"

Quando Thomas Alva Edison registrò per la prima volta dei suoni, e quando Guglielmo Marconi trasmise per la prima volta attraverso l'etere parole e suoni, il mondo si arricchì di due invenzioni che, in brevissimo tempo, rivoluzionarono quello che il musicologo canadese R. Murray Shafer chiamò il "*Soundscape*" (il paesaggio sonoro), cioè il mondo acustico, il mondo dei suoni.

In precedenza non era mai successo che gli uomini si sentissero continuamente immersi entro una congerie di rumori e suoni mescolati, che oggi arrivano alle nostre orecchie sia dagli ambienti naturali e urbani sia dalle apparecchiature che diffondono parole e musica registrate in precedenza. Grazie alle invenzioni di Edison e di Marconi, i due nuovi *media*, il nostro senso uditivo incominciò a lucrare inaspettati arricchimenti riguardanti la comunicazione, l'informazione e l'intrattenimento.

Riflettiamo su questo fatto. La maggior parte dei nostri contemporanei è in grado di sentire – non dico ascoltare, che è una funzione propria della psicologia acustica – poniamo, un'aria d'opera, un brano sinfonico o pianistico, una canzone, un *rock*. Prima dell'avvento dei *media* gli ascoltatori erano solamente coloro che erano presenti quando avvenivano esecuzioni dirette, dal vivo.

La registrazione su dischi

Edison diede il nome di *phonograph* (fonografo, poi grammofono) ad un apparecchio per registrare e riprodurre i suoni da lui creato nel 1877. Conteneva un cilindro zincato che ruotava con passo uniforme; un bulino vi incideva sopra a spirale un solco più o meno profondo, provocato dai suoni captati attraverso un cono o padiglione aperto (*registrazione*).

Per ascoltare o riascoltare i suoni così registrati si faceva girare il cilindro mediante una manovella, mentre una puntina di acciaio scorreva nei solchi incisi. La puntina era collegata ad una membrana che provocava la *riproduzione* dei suoni.

Dopo un periodo dedicato al perfezionamento dell'invenzione e l'inizio della diffusione commerciale del disco registrato, il primo a intuire che il fonografo

poteva essere impiegato per incidere la “grande” musica fu l’italiano Gianni Battini il quale scritturò artisti di talento per realizzare i primi dischi di “celebrità”.

Una delle prime tappe del fortunato viaggio del disco attraverso il secolo XX arrivò (marzo 1902) in una stanza del Grand Hotel de Milan nella quale il più grande tenore lirico del tempo, Enrico Caruso, accompagnato dal pianoforte incise dieci arie d’opera popolari. Negli anni successivi fino alla sua morte (1921) Caruso incise più di duecento dischi. “Alla sua popolarità – ha scritto Rodolfo Celletti – molto giovò la diffusione del disco. A sua volta il disco dovette a Caruso le prime importanti affermazioni”.

Edison, uomo pratico, aveva intravisto i possibili impieghi della sua invenzione; nel certificato del brevetto ne elencò dieci. Al primo posto figurava la possibilità di sostituire gli stenografi nella dettatura, al quarto la riproduzione della musica.

Quando i primi produttori discografici decisero di registrare musica “seria” seguirono l’esempio di Caruso e oltre alle opere liriche, incisero delle composizioni sinfoniche. Anteriormente alla prima guerra mondiale l’Orchestra Filarmonica di Berlino diretta da Arthur Nikisch incise tra l’altro la *Quinta sinfonia* di Beethoven. La prima incisione di Toscanini è del 1920. In quegli anni furono messi in commercio anche i primi dischi di jazz registrati dalla “Original Dixieland Jazz Band”; parallelamente era incominciata anche la profluvie di musica leggera, canzonette e ballabili.

Superata la crisi americana del 1929 l’industria discografica compì notevoli progressi tecnici. Più avanti la diffusione del *juke-box*, iniziata negli USA, accompagnò la ulteriore crescita delle case discografiche e l’incremento dei cataloghi di tutti i generi musicali.

Al secondo dopoguerra risale la diffusione dei dischi *long-playing* (microsolco) a 45 ma specialmente a 33 giri. Mentre i dischi a 78 giri portavano appena 5 minuti circa di musica registrata su ciascuna facciata, dai *long-playing* si potevano ascoltare circa 16 minuti filati e più di musica da ognuna delle facciate, e questo consentiva l’ascolto non interrotto di composizioni di rilievo.

Grazie ai successivi perfezionamenti, che riguardavano i microfoni per la presa dei suoni, le casse acustiche, i riversamenti delle registrazioni, la disponibilità di auditori acusticamente adeguati, e via enumerando, si pervenne a riprodurre la musica in stereofonia e con la stessa fedeltà (*high-fidelity*) offerta dai migliori teatri e sale da concerto quale era richiesta dagli esigenti acquirenti, che apprezzarono anche le confezioni dei nastri e dei dischi contenuti nei *compact-disc*.

La trasmissione radiofonica

L’invenzione della radio fu il risultato finale di studi effettuati durante il primo ventennio del secolo XX in ambiti distinti ma convergenti. Dopo aver completato le sue ricerche sulla radiotelegrafia a lunga distanza, Guglielmo Marconi nel 1920 stabilì il primo collegamento via radio tra le due sponde dell’Oceano Atlantico, dalla Cornovaglia all’Isola di Terranova, dimostrando che le onde

elettromagnetiche si potevano propagare al di là di limiti posti dalla curvatura della superficie terrestre.

La prima trasmissione radiofonica in assoluto, nel 1920, diffuse i risultati delle elezioni presidenziali negli Stati Uniti; seguì pochi mesi dopo la radio-cronaca dell'incontro pugilistico tra Dempsey e Carpenter. Si bruciavano i tempi: appena due anni dopo entrò in funzione la prima emittente della British Broadcasting Corporation (BBC), presto seguita dalle emittenti dei maggiori Stati europei.

In Italia nel 1924, "per l'impianto e l'esercizio delle comunicazioni per mezzo di onde magnetiche senza l'uso dei fili", fu costituita l'Unione Radiofonica Italiana, che poi prese il nome di Ente Italiano Audizioni Radiofoniche EIAR. Le prime trasmissioni parlate quotidiane furono effettuate da Roma, Milano e Napoli, presto seguite da Torino, Bolzano e Genova.

La portata politica, economica e culturale della radio fu subito avvertita da tutti: era un evento storico, di importanza uguale, se non superiore, a quella dell'invenzione della stampa cinque secoli prima. Le trasmissioni musicali diventarono assai presto un settore di intervento privilegiato, facendo presagire una notevole dilatazione del pubblico degli ascoltatori. Scrisse Umberto Eco: "Da qui derivò l'allargamento della cultura musicale alle classi medie e popolari, un fenomeno che si può apprezzare meglio se si ricorda che la musica del Settecento si rivolgeva ai pubblici aristocratici e delle corti, e che quella dell'Ottocento si era diffusa tra la borghesia".

Infatti la radio, autonomamente o con l'impiego dei dischi, offrì a milioni di ascoltatori ragguardevoli quantità di musica, che inizialmente era diffusa dal vivo e dal 1947 fu preregistrata su nastri magnetici. Ad un certo punto si rischiò l'inflazione dell'ascolto, tanta era la musica disponibile: classica e leggera, sacra e profana, teatrale e di balletto, sinfonica, solistica e da camera, capolavori e musica d'uso.

Ritorniamo ai fatti, e i fatti ci ricordano che il ruolo invasivo assunto dalla musica nelle emissioni radiofoniche di ogni Paese sfociò naturalmente nella costituzione sia di orchestre sinfoniche che di complessi di musica leggera.

In Italia, prima che l'Eiar fondasse l'Orchestra sinfonica di Torino, era attiva solo una orchestra sinfonica stabile, quella della Accademia nazionale di S. Cecilia di Roma, la quale teneva i suoi concerti sinfonici settimanali all'Augusteo, poi demolito.

In poco tempo, nel quadro della organizzazione su basi nazionali del servizio radiofonico, reso necessario dall'incremento dell'utenza, l'Ente radiofonico fondò quattro orchestre sinfoniche stabili: due dall'Eiar nell'anteguerra a Torino (1931) e a Roma (1936) e due dopo la guerra dalla RAI a Milano (1950) e a Napoli (1956).

Le registrazioni delle quattro orchestre sinfoniche, tre delle quali affiancate dal coro, erano effettuate esclusivamente in funzione dei programmi musicali che venivano poi diffusi via etere. Anni dopo alla registrazione dei programmi fu invitato un pubblico ristretto, poi allargato con la vendita per abbonamento delle stagioni concertistiche annuali. Inoltre a partire dal 1935 le composizioni sinfoniche e sinfonico-corali di particolare interesse e impegno venivano registrate su dischi dalla CETRA, la società creata dall'Eiar per gestire il settore discografico dell'Ente radiofonico.

Nell'ultimo decennio del secolo, dopo cinquanta/sessant'anni di musica lirica, orchestrale e sinfonica radiotrasmissa, l'Ente Radiofonico dello Stato – diventato dal 1954 Ente radiotelevisivo – si pose l'interrogativo se si dovesse proseguire con la programmazione sinfonica, divenuta quantitativamente imponente, delle sue orchestre. Nel 1993 il Consiglio di amministrazione decise di mantenere attiva, a Torino, solo quella che oggi è la Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai e di chiudere gli altri tre complessi artistici. Decisione dolorosa, oltre che per l'affezionato pubblico di abbonati e ascoltatori, perchè privò tre delle maggiori città italiane della attività e della permanenza di tre orchestre sinfoniche stabili.

I dischi e la radio, protagonisti della sonorizzazione globale

Il disco e la radio, insieme alle esecuzioni musicali dal vivo (opere e concerti) sono stati e sono i protagonisti della sonorizzazione globale avviata negli anni Trenta. Le dimensioni di questo fenomeno si possono calcolare solo per confronti a campione.

Nel 1983, celebrandosi i cinquant'anni di attività della Orchestra sinfonica con coro di Torino della Rai, la Eri pubblicò un libro che documentava l'attività artistica da essa svolta tra il 1933 e il 1983.

Dalla emittente Eiar/Rai di Torino in quel mezzo secolo furono messi in onda, tra musiche operistiche e concerti sinfonici, 4.072 programmi. Se ad essi si aggiunge la programmazione dei complessi di Roma, Milano e Napoli si può ritenere che la Radio Italiana, tra il 1933 e il 1983, abbia diffuso circa 15.000 programmi lirici e sinfonici. Essi hanno offerto a tutti gli ascoltatori italiani preziose occasioni per una surretizia, accelerata e continuativa educazione musicale di massa.

I programmi realizzati a Torino – e verosimilmente anche quelli di Roma, Milano e Napoli – erano i frutti di due “progetti”. Con il primo si intendeva incrementare l'ascolto del grande repertorio operistico del sec. XIX, italiano ed europeo, anche proponendo dei recital di arie famose, affidate alle voci di interpreti noti e accompagnate dall'orchestra. Gli appuntamenti settimanali con i concerti sponsorizzati dalla Martini & Rossi erano, per i melomani, tra quelli “da non perdere”. Il secondo progetto invece si proponeva di avviare il pubblico a familiarizzare con il repertorio sinfonico classico e romantico. In entrambi i progetti si allargava anche lo spettro cronologico delle composizioni registrate, che si estendeva ad opere poco note o dimenticate, soprattutto del XVIII secolo, e a creazioni moderne e contemporanee le quali, come rivela la Cronologia che completa il volume dell'ERI, erano numerose e aperte a tutte le tendenze.

II. Il recupero del passato

Mendelssohn riscopre Bach

Johann Sebastian Bach, uno dei Maestri più grandi di tutti i tempi e uno dei compositori del passato che oggi è più frequentemente eseguito, pochi anni dopo la sua morte (1750) era stato completamente dimenticato da tutti, al pari delle sue musiche, in gran parte conservate manoscritte.

Il primo a ricordarlo, mezzo secolo dopo, fu Johann Nikolaus Forkel che nel 1802 pubblicò a Lipsia un libro sulla sua vita e opera, sottolineando in particolare il carattere tedesco della sua musica. Questa annotazione piacque ad alcuni letterati romantici, in particolare al poeta, pittore e musicista Ernst Theodor Amadeus Hoffmann il quale in un saggio sulla musica sacra lo esaltò come “un genio dell’umanità”.

Il merito della riscoperta della musica di Bach viene invece riconosciuto a uno dei maggiori musicisti romantici, Felix Mendelssohn. Quando aveva appena 16 anni e risiedeva a Berlino, avendo ottenuto una copia della *Passione secondo S. Matteo* incominciò a studiarla insieme ad alcuni musicisti suoi coetanei e un gruppo corale, e dopo due anni di studio tenace era pronto a dirigerne in pubblico la prima esecuzione moderna. Era l’11 marzo 1829, cento anni esatti dopo la prima esecuzione diretta dall’Autore nella Thomaskirche di Lipsia.

Di questa esecuzione, pietra miliare della storia della musica, ci sono pervenuti molti resoconti entusiastici, dai quali però non si può presagire che da essa potesse iniziare la rivalutazione di tutta la musica barocca. Il grande musicologo Alfred Einstein osservò che, grazie alla iniziativa di Mendelssohn, per la prima volta nella musica romantica erano ricomparsi alcuni “materiali storici” appartenenti ad una epoca passata. In modo analogo il romanticismo stava riscoprendo la pittura e la scultura del medioevo. Il culto di Bach, avviato in modo quasi fortuito a Berlino per iniziativa di un musicista non ancora ventenne, segnò l’avvio alla riscoperta della musica europea del medioevo, del rinascimento e dell’età barocca.

In quei secoli gli autori, le composizioni e le esecuzioni erano sempre *contemporanei* dei pubblici che le ascoltavano. Formavano una parte integrante delle manifestazioni sacre e profane e dei “riti” sociali presenti nelle società degli uomini che le promuovevano e ne fruivano. Infatti negli anni in cui erano attivi Palestina e Marenzio non si eseguivano più le messe di Josquin des Près né le chansons fiamminghe; nei teatri veneziani del Settecento si era persa totalmente la memoria delle opere di Monteverdi e di Cavalli. Avveniva molto di rado che un maestro “moderno” ricordasse con venerazione e studiasse le musiche dei maestri del passato – come avvenne per esempio a Mozart, che nel 1789 ristrumentò (K. 572) il *Messia* di Händel, e a Clementi, pianista ed editore, che nel 1791 pubblicò, da un elegante manoscritto di sua proprietà, 10 sonate di Domenico Scarlatti, da lui definite “selected chefs-d’oeuvre”.

Le scelte degli esecutori, le inclinazioni del pubblico, il gusto diffuso si sono capovolti: oggi si esegue molta più musica del passato e molta meno musica contemporanea (ma questa affermazione non è valida per la musica leggera). Le responsabilità oggettive di questo ribaltamento sono principal-

mente della radio e dei dischi. Ce ne danno le riprove tutti i giorni, per esempio, i programmi della *Filodiffusione* radiofonica che, dalle 6 del mattino a mezzanotte, trasmette musiche di tutte le epoche (prevalgono quelle delle età classica e romantica, ma sono ben rappresentati anche il Cinque, il Sei e il Settecento), di tutti i generi, forme e stili, eseguite da interpreti illustri e non, e “impaginate” giocando su contrapposizioni dei tipi più diversi.

La riscoperta del passato fu dunque inaugurata dalla *Matthäus Passion* bachiana riesumata da Mendelssohn; successivamente i teatri e i concerti incominciarono a offrire al pubblico musiche del passato. Non fu però una operazione facile nè rapida.

La fase dei recuperi iniziò con la ricerca, raccolta e catalogazione delle fonti manoscritte e a stampa delle opere dei maggiori autori del passato, finalizzate alla compilazione dei cataloghi cronologici e tematici (uno dei primi fu quello della opera di Mozart compilato da Ludwig von Köchel) e alla compilazione degli *opera omnia*.

Quanto alle esecuzioni delle musiche del passato si deve ricordare che gli esecutori dell'Ottocento erano legati alle consuetudini delle scuole da cui provenivano e allo stile, classico o romantico, sul quale si erano formati. Non era facile, per loro, accettare la tesi che quelle musiche ponessero dei quesiti esecutivi sconosciuti e che mutavano passando da un periodo, una scuola, un ambiente, ad altri.

La musicologia e la Aufführungspraxis

L'inversione degli stili esecutivi fu in buona parte un merito della musicologia la quale, basandosi sulle fonti e i trattati delle varie epoche, spiegò come avrebbe dovuto essere eseguita la *musica antica*. Così nacque e si sviluppò la *Aufführungspraxis*, cioè la “pratica o prassi esecutiva”, la quale studiava i molti problemi posti dalla esigenza di ricercare il suono “nativo” delle composizioni dei secoli XVI-XVIII. I problemi più urgenti riguardavano in particolare la corretta realizzazione del basso continuo e delle ornamentazioni, improvvisate e non, la formazione dei gruppi strumentali, il tempo e la dinamica.

I passi avanti verso un corretto approccio alla *musica antica* effettuati nel secolo XX sono stati molti. Tra essi la rivalutazione del clavicembalo, che era stato sostituito dal pianoforte nelle esecuzioni del repertorio barocco; il ritorno agli strumenti meccanici per la musica organistica, significativamente quella di Bach; la riduzione degli organici strumentali per le esecuzioni sia della musica barocca sia delle sinfonie preclassiche: furono queste le innovazioni più evidenti nella pratica, gradualmente assimilate dagli esecutori e accolte nelle registrazioni discografiche e dalle emissioni radiofoniche.

Ritorniamo, prima di concludere queste rapide osservazioni, a Bach. Nella conoscenza delle sue opere, noi, in confronto ai suoi contemporanei, siamo molto avvantaggiati: conosciamo e possiamo ascoltare e riascoltare, in esecuzioni di alta qualità, tutte le composizioni che egli scrisse tre secoli fa per i suoi contemporanei; conosciamo le vicende della sua vita, i suoi pensieri, gli ambienti del suo lavoro. Il silenzio della sua musica dopo la sua morte non fu un fatto insolito, era la norma. Il tempo non è sempre galantuomo, o almeno,

lo è solo in tempi lunghi. Lo stesso destino toccò alle composizioni di Monteverdi, di Vivaldi e di tanti altri Maestri la cui “riscoperta” oggi arricchisce i nostri ascolti: grazie alle fatiche dei ricercatori e dei musicologi e soprattutto alle esecuzioni dal vivo, della radio e dei dischi.

III. Canti, canzoni e canzonette

I canti popolari

La memoria collettiva dei popoli europei ha custodito un gran numero di canti anonimi le cui origini si perdono nella notte dei tempi. Le melodie e le parole ad esse unite esprimevano sentimenti e aspirazioni condivise: le conoscevano tutti, e tutti le cantavano trasmettendole alle venienti generazioni. Le “fonti orali” si dimostrarono durature e ciò nel XIX secolo indusse i musicisti di vari Paesi a trasferire sul pentagramma le melodie trascrivendole per canto e pianoforte e successivamente a immetterle – come si è scritto nel Capitolo XXXI – nelle partiture di composizioni orchestrali e di opere su soggetti storici.

La tardiva attenzione della cultura letteraria per il mondo popolare data dall’illuminismo di Herder e dall’età protoromantica – dagli apocrifi testi poetici dei *Canti di Ossian* e da quelli di *Des Knaben Wunderhorn* (Il corno meraviglioso del fanciullo). In Italia, dopo la esortazione di Giovanni Berchet ad avvicinare quel genere poetico ancora ignorato, il primo letterato che se ne interessò fu Niccolò Tommaseo, curatore di una raccolta di *Canti popolari toscani, corsi, illirici e greci* (1841).

Fu dunque il filologo e letterato tedesco Jo. Gottfried Herder (1744-1803) il primo studioso che si interessò ai canti popolari, basandosi su due concetti fondamentali: quello di popolo inteso come una unità organica, e quello del linguaggio inteso come espressione del popolo. Presentando una antologia di poesie popolari di vari paesi da lui tradotte (1778), Herder sostenne che l’elemento sostanziale della poesia popolare è la sua *cantabilità*.

Quando i canti popolari incominciarono a interessare anche i letterati e i filologi, ciò avvenne sulla base del seguente preambolo: mentre nell’ambito delle creazioni colte le poesie nascevano libere e autonome, e i possibili e praticati contatti con la musica non celebravano matrimoni indissolubili, la *conditio sine qua non* dei canti popolari era l’esistenza di stretti legami tra i due linguaggi, il poetico e il musicale.

Venendo all’Italia, è opportuno anzitutto ricordare che la lingua parlata nelle nostre regioni non era una ma molteplice, tante quante erano i dialetti e quante e quali erano le lingue dei rispettivi canti popolari. Solo le persone colte – minoranze non numerose – conoscevano, parlavano, leggevano e scrivevano in italiano. Le opere letterarie pubblicate in dialetto erano rare. Facevano eccezione, oltre al toscano (assimilabile all’italiano), il veneziano e il napoletano.

Le prime edizioni stampate di canti popolari italiani risalgono alla seconda metà dell’Ottocento, e raccoglievano i canti nei dialetti più diffusi: il lombardo, il veneziano, il romanesco, il siciliano, il sardo, il piemontese, l’emiliano, il ligure e il friulano. (Un discorso a parte riguarda il napoletano). Le raccolte

li proponevano evidentemente in àmbiti diversi da quelli della loro fruizione originale, cioè come composizioni da camera per voce con l'accompagnamento armonizzato del pianoforte. Diffusi nei salotti e graditi agli ascoltatori della buona società, essi conobbero più di mezzo secolo di una voga che si andò esaurendo dopo la prima guerra mondiale.

La maggior parte dei valorosi, e in alcuni casi eccellenti, musicisti che ordinarono le raccolte di canti regionali pubblicate da Ricordi e da Lucca ignoravano i principi sui quali si basa la ricerca etnofonica. Solo i curatori delle raccolte di canti siciliani e piemontesi, rispettivamente Alberto Favara e Leone Sinigaglia, li avevano raccolti in modo sistematico, come si usava dire, "dalla viva voce del popolo". Sinigaglia, diplomatico di carriera del Regno di Sardegna ai tempi di Cavour e studioso della nostra storia patria, suggerì una classificazione dei canti italiani ripartendoli in due filoni distinti e autonomi: i canti *epico-lirici* delle regioni settentrionali, "a sostrato celtico", erano in prevalenza delle ballate, talvolta di contenuti storici, mentre i canti *lirico-monostrofici* proprii delle regioni meridionali, "a sostrato italico", erano di prevalente estrazione agreste.

Nel primo capitolo della presente Storia della musica ho ricordato che in Italia l'*etnomusicologia* fu scoperta solo dopo la seconda guerra mondiale. Grazie alle registrazioni "sul campo" – promosse e condotte dal 1948 al 1960 dal Centro Nazionale Studi di Musica Popolare – sono state raccolte molte migliaia di canti di tutte le regioni italiane. Essi costituiscono un prezioso e importante archivio che è conservato dalla Accademia Nazionale di S. Cecilia e dalla Rai.

Le canzoni napoletane

La più antica espressione dialettale cantata in napoletano risale alla prima metà del Duecento. È un canto delle lavandaie del Vomero che invocano il sole: "Jesce sole, nun ce fa' chiù suspira". Bisogna arrivare fino alla metà del Cinquecento per trovare le prime composizioni cantate su versi dialettali: le raccolte a stampa di *Villanelle alla napolitana* a 3 voci, di vari autori, su testi di argomenti marinareschi o villerecci.

L'autentico crogiuolo della canzone napoletana fu l'opera buffa nata nei primi anni del Settecento, nella quale si alternavano dialoghi in italiano e in napoletano e arie in dialetto. A differenza dell'opera seria, i cui libretti svolgevano soggetti mitologici o desunti dalla storia greco-romana, l'opera buffa presentava personaggi borghesi e popolani contemporanei colti nella vita quotidiana. Tra i musicisti che diedero lustro all'opera buffa napoletana si ricordano Leonardo Vinci, Giovanni Battista Pergolesi (autore di due capolavori del genere, *Lo frate 'nnamurato* e gli intermezzi della *Serva padrona*) e Giovanni Paisiello. Poiché l'opera buffa sviluppava una realistica ambientazione popolare, era naturale che le musiche, in particolare le arie, conservassero il sapore di quella vita, ritratta nelle sue manifestazioni più suggestive.

Intanto alcuni canti popolari sul ritmo della tarantella quali *Lo guarracino* e *Cicerenella* avevano favorito la diffusione di questo ballo popolare tipicamente mediterraneo. Questa forma di danza fu spesso adottata dagli autori dei canti napoletani e ispirò anche illustri compositori quali Rossini, Chopin, Liszt.

La storia della canzone napoletana incominciò nei primi anni del secolo XIX, formulando un proprio linguaggio. “Le origini della canzone napoletana sono legate a questo periodo [...] La materia popolare prese forma per la necessità di piegarsi al ritmo ben deciso, alle modulazioni chiare, alle curve melodiche definite, al procedere svelto [...] Il canto napoletano possiede quello che nessun altro ebbe mai: il rigore del metro, il rispetto degli intervalli, l’equilibrio delle parti [...] La deviazione del canto popolare verso le interpretazioni popolaresche è alla base della evoluzione della canzone napoletana” (Massimiliano Vajro).

Le prime edizioni di canti napoletani, nella disposizione grafica della parte del canto sovrapposta a quella per il pianoforte, apparvero all’inizio dell’800. Le composizioni stampate in quei decenni erano in prevalenza canti anonimi popolari e popolareschi, in minor numero canti d’autore. La diffusione del sistema di stampa calcografica e poi di quella litografica incrementò l’attività dei primi editori musicali, fra i quali emersero Guglielmo Cottrau e il figlio Teodoro, francesi napoletanizzati del tempo del viceré Murat.

Il primo a comprendere l’importanza di raccogliere ed elaborare i canti, che erano conosciuti solo attraverso la trasmissione orale, fu proprio Guglielmo Cottrau, che ne raccolse e stampò un gran numero appropriandosi anche della paternità di alcuni, tra cui la notissima barcarola *Santa Lucia*. Un altro benemerito curatore di canti napoletani fu Francesco Florimo, compagno di studi di Bellini e poi bibliotecario del Conservatorio San Pietro a Majella, che ripartì i canti da lui selezionati in cinque raccolte, intitolate *Le montanine*, *I canti della collina*, *Le brezze marine*, *Ischia e Sorrento*, *Le napoletane*.

Si può immaginare che i canti componessero una specie di sequenza di “fonogrammi sonori” della città campana, che in quel tempo era la più popolosa del Mediterraneo: il mare e i dintorni, le sue ragazze con i loro innamorati, la gente che si incontrava nelle piazze e nei vicoli, i tipi caratteristici che si muovevano al ritmo della tarantella di fronte al golfo, ineguagliato fondale della varia umanità del suo popolo.

La prima autentica canzone napoletana d’autore, nel senso moderno dell’espressione, fu *Te voglio bene assaje*, sui versi composti nel 1834 dall’ottico e rinomato poeta Raffaele Sacco, presentata alla prima Piedigrotta e accolta con enorme successo. La musica, erroneamente attribuita a Gaetano Donizetti, oggi è ritenuta opera di un musicista quasi sconosciuto, Filippo Campanella.

Le canzoni napoletane, a differenza dei canti dialettali delle altre regioni italiane, sono forme poetico-musicali d’autore. Le parole erano “poesie per musica”, nel senso che i versi erano scritti con l’esclusivo intento di essere uniti a melodie vocali, mentre di solito le poesie italiane erano – sono – destinate alla lettura e alla eventuale declamazione, e solo successivamente potevano e possono diventare canti: per scelta di un musicista, non del poeta.

Le strutture poetico-musicali delle canzoni napoletane forgiarono un tipo di espressione che Benedetto Croce qualificò come “sentimenti semplici corrispondenti a semplici forme”. I caratteri umani agiscono sullo sfondo dell’ambiente urbano, per le strade, di fronte al mare splendente nel sole o ai raggi della luna, ma anche tra le quattro mura delle case. Tra i contenuti prevalgono gli estri amorosi d’ogni specie, ma trovano spazio anche i casi e gli umori delle realtà circostanti.

L'esplosione della canzone napoletana accompagnò la rivoluzione culturale degli anni Sessanta, la quale portò alla ribalta della vita letteraria, artistica e musicale uomini nuovi, nati intorno alla metà del secolo. In quegli anni diedero le prime prove del loro valore Benedetto Croce nel campo degli studi storici e Salvatore Di Giacomo nella creazione letteraria. Intorno a loro Matilde Serao ed Edoardo Scarfoglio davano vita ad un giornalismo vivace, Domenico Morelli e Vincenzo Gemito rinnovavano la pittura e la scultura nel segno di una attenzione alla natura e al vero, mentre Giuseppe Martucci stimolava il risveglio della musica strumentale.

L'epoca d'oro della canzone napoletana si fa incominciare dal 1880, che fu l'anno in cui Salvatore Di Giacomo e Mario Costa scrissero le loro prime canzoni, e anche l'anno nel quale Giuseppe Turco e Luigi Denza, per solennizzare l'inaugurazione della funivia del Vesuvio, composero l'indiafolata *Funiculì funiculà*, il cui successo, pare, si misurò in un milione di copie vendute.

Seguirono numerosi altri successi che dalle annuali esibizioni di Piedigrotta si diffondevano in tutto il mondo. L'elenco dei *best sellers* si apre con *Ò sole mio* e allinea, con molti altri titoli, *Marechiaro*, *Catari*, *'E spingole frangese*, *Torna a Surriento*, *Voce 'e notte*, *Core 'ngrato*. Essi erano i frutti della professionalità di poeti e di musicisti di viva sensibilità e di ferrato mestiere che si erano rapidamente affermati.

In testa a tutti si pone Salvatore Di Giacomo (1860-1934), che accrebbe di una nuova dimensione la napolitanità, portando il linguaggio della sua città ad una statura quale, nella poesia dialettale italiana, si riconosce solo nell'opera del meneghino Carlo Porta e in quella del romano Gioachino Belli. Benedetto Croce di lui scrisse che era "uno dei rari poeti schietti dei tempi nostri, temperamento amoroso, malinconico, triste e anche passionale, amaro e tragico".

Nel corso della sua esistenza Di Giacomo scrisse i testi di oltre 250 poesie che furono messe in musica da molti musicisti, primo fra tutti Mario Costa, inoltre da Francesco Paolo Tosti, Enrico De Leva, Luigi Denza. Tra gli altri numerosi poeti dialettali autori di versi per canzoni vanno ricordati Ferdinando Russo, Roberto Bracco e Libero Bovio.

La diffusione, in Italia e all'estero delle canzoni napoletane crebbe durante la restante parte del secolo XIX e l'inizio del XX. La popolarità conseguita da molte di esse dipendeva certamente dalle qualità della musica e dalle personalità dei musicisti e dei poeti, ma vi ebbero parte anche l'editoria, la organizzazione delle annuali scadenze di Piedigrotta e una nascente concezione imprenditoriale della "canzone".

La Storia dell'Italia e i canti patriottici

Gli inni e i cori patriottici cantati negli anni che precedettero e accompagnarono le guerre d'indipendenza furono numerosi. Il primo fu l'*Inno della Repubblica Partenopea* del 1799 che all'autore, Domenico Cimarosa, costò l'esilio comminatogli dal re Ferdinando di Borbone. Dopo il 1820 le esortazioni a lottare per le libertà civili e politiche ispirarono i cori di diverse opere. Cori patriottici famosi si incontrano nei melodrammi di Mercadante, Bellini e Verdi e altri operisti.

Da sempre la corallità era ritenuta la forma espressiva più idonea a manifestare le volontà concordi, le opinioni condivise dalle masse. In pochi anni, quando le richieste di libertà divennero moti di popolo, gli inni corali uscirono dai teatri d'opera sulle piazze e nelle strade.

La fase calda del Risorgimento iniziò quando fu eletto papa Pio IX che, avendo mostrato di condividere gli atteggiamenti liberali, sollevò l'entusiasmo della gente. Fra i primi inni composti in quella occasione uno, *Il grido di esultazione riconoscente alla paterna mano di Pio IX*, fu composto da Gioachino Rossini e da lui diretto a Bologna nel 1846.

Le manifestazioni popolari si moltiplicavano in molte città. A Genova durante un convegno scientifico qualcuno ricordò che, proprio un secolo prima, il sasso scagliato dal ragazzo Balilla del quartiere di Portoria aveva scatenato l'insurrezione contro gli austriaci. Fu allora che entrò in scena lo studente genovese Goffredo Mameli, ventenne, che mescolava la vocazione per la poesia ad una accesa passione politica. Egli scrisse i versi di un *Canto degli italiani*, poi intitolato *l'Inno di Mameli*, che fu musicato dal suo conterraneo Michele Novaro. Esso si diffuse subito ovunque, ed ebbe poi il battesimo del fuoco sulle barricate durante le Cinque giornate di Milano. Dopo il referendum istituzionale del 2 giugno 1946 *Il Canto degli italiani* è diventato il nostro inno nazionale.

L'Italia che chiedeva cambiamenti politici era ancora l'Italia degli stati e staterelli grandi e piccoli. Qualsiasi richiesta di rinnovamenti dava luogo a manifestazioni di piazza accompagnate da inni cantati in italiano, ma anche in dialetto come la *Cansun del suldà piemonteis*, parole di Angelo Brofferio, o l'anonimo *Dio lo vol* veneziano o *La bella Gigugin* meneghina di Paolo Giorza.

Questi canti costituirono un genere che accompagnò le vicende tristi e liete delle lotte per l'indipendenza, fino all'*Inno di Garibaldi* e poi alla *canzone del Piave*. In parallelo si diffondevano i canti di guerra, i canti della montagna, quelli di contenuto sociale e quelli dell'emigrazione.

La musica leggera e la canzone moderna

Il termine "musica leggera", in contrapposizione alla musica classica e al jazz, era molto diffuso durante l'Ottocento: ora si usa molto meno. "Musica leggera" era una traduzione libera dell'americana "popular music", musica popolare, nella quale l'aggettivo era impiegato nel suo significato primario, vale a dire "relativo al popolo inteso come moltitudine di cittadini" (Zanichelli). I tipi di musica leggera erano due: uno strumentale, i ballabili; l'altro vocale, le canzoni. Le seconde ricoprivano spesso anche la funzione strumentale.

Nella civiltà globale del secolo XX le canzoni hanno assunto un'importanza quale nessun genere musicale del passato conobbe mai, ed è improbabile che durante il XXI secolo possa diminuire.

Qualcuno ha scritto che oggi "la canzone è il pane quotidiano degli italiani" e che "attorno alla canzone, come intorno al tavolo del pranzo, si riuniscono milioni di famiglie". Nelle canzoni si trova di tutto: i sentimenti amorosi principalmente, poi le gioie e i pensieri segreti, i gusti e i miti, le credenze e le speranze, le certezze e le delusioni; ma anche le aspirazioni di massa e le lotte

sociali, i dolori e le rabbie collettive. Tutto ciò che entra nella sfera dell'uomo è stato o può diventare argomento dei versi di una canzone. Il fatto che sulla storia quasi secolare della canzone italiana siano stati scritti e si scrivano libri, saggi e articoli conferma questa affermazione.

La canzone moderna è musica di massa, interclassista perchè non è legata a nessun ceto sociale e può essere apprezzata da tutti. È un prodotto di massa come lo sono i beni di consumo materiale, i quali sono prodotti dalla civiltà industriale di cui essa è coeva. Non è un caso che le comunicazioni di massa, disco e radio, fin dagli inizi ne abbiano accompagnato la crescita e lo sviluppo.

Ritengo di non compiere una indebita invasione di campo se concludo la Appendice di questa Storia della musica con alcune rapide annotazioni sulla canzone italiana moderna – la quale ha dominato, o quasi, gran parte della musica del secolo XX.

Il genere melodico-romantico

Gli antecedenti della canzone italiana moderna sono parti della nostra recente tradizione canora. Esse sono: le arie del melodramma romantico, le romanze da camera, le canzoni napoletane.

Le prime *canzonette*, come erano familiarmente chiamate, risalgono all'inizio del Novecento. La radio non era stata ancora inventata, i dischi sì – ma erano supporti di vinile a 78 giri, ingombranti e fragili, e portavano solo un brano per facciata. La diffusione delle canzoni era affidata ai “mandolini” sui quali erano stampate la melodia e le parole, e alle “orchestre” con le parti staccate per gli strumenti di più largo impiego. La diffusione in Italia via radio iniziò dopo che l'EIAR ebbe costituito le prime stazioni radiofoniche e i primi complessi musicali radiofonici, cioè all'inizio degli anni Trenta.

Prima di entrare nel vivo della materia ritengo opportuno ricordare che le canzoni sono come spugne, e dal mondo sonoro circostante assorbono spunti di melodie e di ritmi, suggerimenti stilistici, convenzioni esecutive altrui. Fin dall'inizio erano aperte alle influenze esterne, in particolare a quelle che arrivavano dagli Stati Uniti, i quali occupavano già una posizione egemone su tutta la musica leggera.

Veniamo ai primissimi anni della canzone italiana, durante i quali essa si valse dell'appoggio del cinema sonoro appena inventato. Il primo film sonoro prodotto ad Hollywood (1927) era stato *The jazz Singer* (Il cantante di jazz), protagonista il cantante Al Johnson. Le nostre case produttrici intuirono subito quali vantaggi avrebbero potuto trarre dall'abbinamento della musica con la proiezione di immagini in movimento. In poco tempo i film musicali si moltiplicarono; le opere liriche fornirono soggetti apprezzati, ma trovarono spazio anche molte canzoni. Uno dei primi, duraturi successi di quegli anni fu la canzone *Parlami d'amore, Mariù*, un valzer lento cantato da Vittorio De Sica, protagonista del film *Gli uomini, che mascalzoni!* (1932) di Mario Camerini. Proseguendo in quella direzione i produttori cinematografici scritturarono i più applauditi tenori lirici per recitare e cantare nei film di carattere melodico-romantico. Grande successo arrivò tra gli altri al film *Mamma* (1940)

con la lacrimevole canzone dello stesso titolo cantata da Beniamino Gigli. I nomi dei tenori Tito Schipa, Ferruccio Tagliavini, Giuseppe Lugo, scritturati per pellicole simili, garantivano una accoglienza trionfale ai film da loro interpretati.

Il periodo di formazione e di consolidamento della canzone italiana durò fino ai primi anni del dopoguerra. Ebbero lunga vita le canzoni cosiddette "all'italiana", portate al successo dal canto sentimentale venato da reminiscenze operistiche di interpreti quali Carlo Buti, Luciano Tajoli, Claudio Villa e Nilla Pizzi.

Al genere melodico-romantico appartenevano anche le canzoni napoletane del nuovo corso postbellico, inaugurato nel 1945 da *Munasterio 'e Santa Chiara*, e con la partecipazione di giovani cantanti emergenti, fra i quali emersero Roberto Murolo e Sergio Bruni.

Apparentemente la canzone napoletana continuava a godere buona salute ma, entrando nel nuovo mondo della musica leggera, i musicisti si erano lasciati indurre ad adottare accompagnamenti ritmici di marca americana e latino-americana i quali irrigidivano la tradizionale cantabilità. Toccherà a Renato Carosone il compito di omologare, con convincente ironia, la tradizione partenopea con il blues, il jazz e il rock (*Tu vuoi fa' l'americano*, 1957).

Intanto venivano accolte delle novità provenienti dagli Stati Uniti, tra le quali lo *swing* e l'impiego di grandi orchestre. Nella programmazione dell'Eiar degli anni Trenta ebbero subito un ruolo importante le orchestre radiofoniche di nuova costituzione.

Le canzoni di successo divennero presto molte, mentre cresceva il numero degli autori (musicisti e parolieri) e degli interpreti di entrambi i sessi. Spesso sentivamo o leggevamo critiche agli autori dei versi, accusati di conformismo, di abusare delle rime di *amore* con *cuore* e con *fiore*, testimonianze di una versificazione vecchio stile. Forse i critici sarebbero stati più comprensivi se avessero riflettuto che, il pubblico medio degli ascoltatori essendo di carente alfabetizzazione, ciò spiegava la semplicità del vocabolario usato, i titoli lapidari, l'impiego costante della rima.

Gli argomenti svolti nei testi di molte canzoni rispecchiavano una sentimentalità spicciola (*Fiorin fiorello*, / l'amore è bello / vicino a te...; *C'è una chiesetta*, amor, / nascosta in mezzo ai fiori...; *Sono tre parole*: / ti voglio bene...; *O campagnola bella* / tu sei la reginella...; *Dammi un bacio* / e ti dico di sì...). Ma erano numerose anche le canzoni scherzose (*Ho un sassolino nella scarpa*, ah!), le prese in giro (*Bombolo*, un personaggio "alto così, grosso così" ...), le satire politiche più o meno bonarie (*Papaveri e papere*...), i nonsense (*Zichi-pachi-zichi-pu* / l'italiano non ci stette a pensar su...).

Un evento importante fu nel 1951 la nascita del "primo palcoscenico della canzone italiana": il Festival di Sanremo. Sul "Radiocorriere" le finalità "politiche" dell'iniziativa furono spiegate con queste parole:

"Una nuova iniziativa volta a valorizzare la canzone italiana è stata promossa dalla Rai... L'intento principale è di promuovere un elevamento nel campo della musica 'leggera' italiana che sia compatibile con i presupposti 'popolari' propri del genere, ma in maniera da colmare le sensibili manchevolezze che si riscontrano oggi e di soddisfare le elementari esigenze estetiche che anche la canzone in quanto espressione popolare propone".

Il Festival di Sanremo fu il primo di numerose rassegne e concorsi di canzoni e di cantanti collegati con la radio e poi con la televisione. Iniziò la programmazione nel 1954 e fu seguito “a ruota” dal Festivalbar, dal Cantagiro, dal Disco per l'estate, dal Musichiere e da Canzonissima, abbinata alla Lotteria di Capodanno. Per i cantanti esordienti si aprirono i concorsi di Castrocaro e di Ariccia.

“Volare”

Il Festival di Sanremo del 1958 segnò un brusco e importante cambiamento di rotta. *Nel blu dipinto di blu*, nota anche come *Volare*, composta e cantata da Domenico Modugno, ottenne un successo di quelli che durano decenni. La favola surreale dell'omino che si dipinge di blu e poi si fa trasportare dal vento in cielo, segnò la fine delle canzoni basate su procedimenti melodici stereotipati e contenuti generici. Arrivò proprio nel momento giusto ad annunciare la attesa svolta della nostra canzone italiana. Insieme ai contenuti letterari e musicali una grossa novità costituì l'atteggiamento di Modugno autore e interprete di fronte al pubblico. Non teneva il consueto atteggiamento parzialmente distaccato, ma esibiva una partecipazione vivace basata sulla gestualità da attore impegnato.

Fece scuola e aprì la strada ad una nuova generazione, quella dei compositori che, poichè eseguivano e interpretavano loro stessi le proprie canzoni, furono da quel momento chiamati *cantautori*, e *canzoni d'autore* le loro opere.

La stagione dei cantautori

Il successo di *Volare* scatenò una rivoluzione che si estese subito a tutto il mondo della canzone. “Da questo momento sono gli autori-cantanti a conquistare la scena, dominata per decenni da interpreti e direttori d'orchestra [...] Si apre una fase del tutto nuova, dove protagonisti saranno cantautori e produttori discografici, cioè figure più coerenti allo sviluppo moderno dell'industria discografica” (Felice Liperi).

Le edizioni di Sanremo degli anni successivi lo hanno confermato portando al successo autori nuovi che lasciarono profonde impronte nella produzione artistica delle stagioni successive: Bindi, Tenco, Paoli, Endrigo, De Andrè, Mina, Gaber, Celentano tra gli altri.

Nello stesso anno 1958, celebrandosi i 150 anni della attività editoriale avviata a Milano da Giovanni Ricordi, fu fondata la Dischi Ricordi. Nel suo catalogo figurarono subito le prime canzoni d'autore: di Bindi, Tenco, Paoli e Gaber.

Lo stile comunicativo di Modugno segnò anche l'inizio di un modo nuovo di cantare, ispirato a Frankie Laine e dai Platters nordamericani. Esso consisteva in un “gorgheggio a singhiozzo che strapazzava la melodia, la spezzava in frammenti, la sincopava in ritmi fino allora impensabili per le nostre canzonette” (Gino Castoldi). Tra gli “urlatori”, come vennero chiamati, dopo Dallara e Bette Curtis, si incontrano Mina, Gaber, Celentano e Jannacci.

Un elemento importante di novità fu la attenzione al contenuto dei testi delle canzoni e al loro eloquio, con la scoperta della realtà del vivere quotidiana-

no e del modo di raccontarla, sempre fuori dal generico. Le poesie amorose, in questo contesto, acquistavano una tenerezza fluida che la nostra poesia per musica, aulica e accademica da sempre, non aveva mai conosciuto. Per esempio: *“Quando sei qui con me questa stanza non ha più pareti ma alberi, alberi infiniti, quando tu sei vicino a me, questo soffitto viola no, non esiste più, io vedo il cielo sopra noi, che restiamo qui abbandonati come se non ci fosse più niente più niente al mondo...”* (Gino Paoli, *Il cielo in una stanza*).

Il salto di qualità dai “versi per musica” di molti parolieri degli anni Quaranta ai testi di molte canzoni d'autore fu grande; molte toccarono il cielo della poesia autentica, e come tali le hanno riconosciute e ripubblicate i curatori di alcune antologie per la scuola media. La loro cifra poetica le pone in una posizione prossima al mondo di taluni letterati contemporanei quali Fortini, Calvino, Eco e Pasolini.

I successi delle nuove canzoni ebbero anche concreti risvolti pratici, provocati dalla concomitanza con le novità tecniche nel campo della riproduzione fonografica. Il vecchio disco a 78 giri fu prestamente sostituito dai microscolci a 33 e a 45 giri, e i singoli a 45 giri si rivelarono il supporto ideale per la diffusione delle canzoni, anche attraverso i *juke-box* e i fonografi portatili. Presto i prodotti discografici furono agevolati anche dai progressi della alta fedeltà e della diffusione televisiva.

Canzoni canzoni canzoni

I cantautori trasmisero alle canzoni una forza propulsiva che durò per la restante parte del secolo. Il mondo giovanile, loro più attento destinatario, chiedeva continuamente delle novità, e gli autori compresero presto che si poteva innovare, paradossalmente, anche restando fermi. Si continuò così a scrivere canzoni anche nel vecchio modo: un paroliere metteva insieme le parole e un musicista le accoppiava ad una melodia. Così fecero, per esempio, Giorgio Calabrese e il più prolifico di tutti, Mogol, che quando iniziò il suo sodalizio con Lucio Battisti contava già al suo attivo, si disse, migliaia di testi per canzoni.

Proseguendo nei decenni, gli spazi si fecero più stretti, ma si continuò a sperimentare il nuovo: arrivò il *rock*, poi il *beat*, nacquero i complessi (la Premiata Forneria Marconi, l'Equipe 84, i Pooh,...), si ri-riscopri il canto popolare e lo si chiamò *folk*, alla americana.

Intanto si venivano affermando nuovi autori e nuovi cantautori; ognuno seguiva tragitti formativi differenti, costruendo la propria storia artistica personale. Se volessimo ricordare i nomi di quelli che emersero dovremmo affrontare un cammino non breve. D'altronde ci pensano quotidianamente la radio e la televisione a ricordarceli: Dalla, Morandi, Battiato, Guccini, De Gregori...

Al vertice sta Fabrizio De André, che si distaccò da tutti per il suo percorso esistenziale, per la cultura irrequieta e sofferta, per la materia umana dei suoi testi (*“Ho licenziato Dio gettato via un amore per costruirmi il vuoto nell'anima e nel cuore. Le parole che dico non han più forma né accento, si trasformano in suoni in un sordo lamento. Come potrò dire a mia madre che ho paura?”*) (*Cantico dei drogati*). Nel 1997 Fernanda Pivano salutò De André come “il più grande poeta italiano dagli anni Cinquanta ad oggi”.

Indice dei nomi

- Aaron (o Aron), Pietro, 130
Abbado, Michelangelo, 133
Abbatini, Antonio Maria, 169
Abbiati, Franco, 256
Abert, Hermann, 229
Adam, Adolphe-Charles, 264, 267, 268
Adam de la Halle, 81
Adami, Giuseppe, 258
Adamo di San Vittore, 49
Addison, Joseph, 232
Adler, Guido, 350, 465
Adriano, Publio Elio, 32
Agazzari, Agostino, 131, 168
Agostino, Aurelio, santo, 38, 43
Agostino, monaco, 45
Agoult, Marie d' (Daniel Stern), 398
Agricola, Alexander, 120
Agricola, Johann Friedrich, 213, 335
Al-Farabi, 38
Al-Kindi, 38
Albéniz, Isaac, 426, 434, 435, 449
Alberico da Romano, 80
Alberti, Domenico, 329
Alberti, Giuseppe Matteo, 318
Alberto V di Baviera, 107, 113
Albinoni, Tommaso, 319
Albrechtsberger, Johann Georg, 364
Alceo, 33
Alcuino di York, 69
Aldobrandini, famiglia romana, 299
Alember, Jean-Baptiste Le Rond d', 353
Alessandro II, zar di Russia, 280
Alessandro III, papa, 54
Alessandro VII, papa, 207
Alessandro Magno, 38
Alfano, Franco, 234, 257, 258
Alfieri, Vittorio, 205
Alfonso II d'Este, 123, 125, 299
Alfonso X di Castiglia (Alfonso el Sabio), 76, 77
Algarotti, Francesco, 200
Alighieri, Dante, 55, 81, 83, 122, 155, 401, 402, 429
Alipio, 33, 36
Amar, Licco, 455
Amati, famiglia di liutai, 312
Amati, Andrea, 135, 295
Amati, Antonio, 295
Amati, Girolamo, 295
Amati, Nicola, 295
Ambrogio, santo, 43, 48
Anacreonte, 33
Ancina, Giovanni Giovenale, 138
André, editori, 352
Andrea Cappellano, 78
Andrieu, Jean-François d' (o J.-F. Dandrieu), 331
Anerio, Felice, 109
Anerio, Giovanni Francesco, 109, 138
Anet, Jean-Baptiste, 315
Angiolini, Gasparo, 203, 267
Anglebert, Jean-Henri, 312
Anglès, Higinio, 82
Animuccia, Giovanni, 109, 110, 138
Animuccia, Paolo, 109, 110
Anna d'Austria, 207, 217, 219
Anna Stuart, regina d'Inghilterra, 341
Annibale Barca, 171
Annibale Padovano, 113, 123, 298, 405
Antegnati, famiglia di organari, 294
Antegnati, Costanzo, 294
Antegnati, Giovan Giacomo, 294
Antegnati, Graziadio, 294
Antico, Andrea, 105, 120, 286
Antonio da Cornazzano, 218
Antonio da Tempo, 89
Apel, Willi, 65, 67, 287, 297, 305, 312
Apollinaire, Guillaume (Wilhelm Apollinaris de Kostrowitzky), 463
Araja, Francesco, 215
Arbeau, Thoinot (Jehan Tabourot), 291
Arcadelt, Jacob, 122
Archilei, Antonio, 158
Archilei, Vittoria (la Romanina), 167
Archiloco, 33
Aretino, Pietro, 156
Ariosti, Attilio Malachia (detto Ottavio), 213, 214
Ariosto, Ludovico, 107, 122, 156
Aristosseno di Taranto, 33
Aristotele, 33, 37, 38
Arnim, Ludwig Achim von, 381
Artaria, editori, 359
Arteaga, Stefano (Esteban de), 181, 200
Artusi, Giovanni Maria, 131, 174, 175, 177
Asburgo, dinastia, 430
Ascanio Sforza, 100

- Ashbrook, William, 248
 Attaignant, Pierre, 105, 128
 Auber, Daniel-François-Esprit, 253, 261, 263, 264, 267
 Aubry, Pierre, 82
 Auden, Wystan Hugh, 451
 Augusto III, re di Polonia, 337
 Aumer, Jean-Pierre, 267
 Aurelianus Reomensis (Aureliano di Réomé), 69
 Aureli, Aurelio, 172
 Auric, Georges, 462
 Avalos, Giovan Battista d', 194
 Avicenna, 38
 Bach, famiglia di musicisti, 311, 334
 Bach, Anna Magdalena (nata Wilcke), 335, 338
 Bach, Carl Philipp Emanuel, 148, 294, 334, 335, 346, 347, 348, 349, 352, 355, 356
 Bach, Heinrich, 311
 Bach, Johann Ambrosius, 334
 Bach, Johann Christian, 198, 334, 335, 347, 348, 349, 358
 Bach, Johann Christoph, 311, 334
 Bach, Johann Michael, 311
 Bach, Johann Sebastian, 31, 46, 94, 143, 148, 149, 150, 152, 154, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 297, 299, 305, 307, 308, 309, 311, 314, 319, 321, 322, 326, 327, 329, 331, 334-340, 344, 348, 353, 357, 373, 388, 390, 398, 399, 437, 452, 456, 457, 475, 476
 Bach, Maria Barbara, 334, 335
 Bach, Veit, 334
 Bach, Wilhelm Friedemann, 334, 337, 338, 348, 349
 Bach, Wilhelm Friedrich Ernst, 334
 Baciocchi, principessa, 373
 Badoaro, Giacomo, 176
 Baffo, Giovanni Antonio, 294
 Baini, Giuseppe, 109, 111, 353
 Balakirev, Milij Alekseevic, 280, 427, 447
 Balanchine, George (Georgij Melitonovic Balancivadze), 455
 Balász, Béla, 449
 Ballard, famiglia di editori, 208
 Ballard, Robert, 296
 Baltazarini di Belgioioso, Baldassarre (Balthazar de Beaujoyeux), 218
 Balzac, Honoré de, 255, 395
 Banchieri, Adriano, 127, 134, 157, 289, 298, 317
 Banville, Théodore de, 421
 Barbaja, Domenico, 236, 241, 244, 245, 268
 Barberini, famiglia romana, 207
 Barberini, Antonio, 168
 Barberini, Francesco, 168
 Barbier, Jules, 265
 Barblan, Guglielmo, 247
 Bardi, Giovanni Maria, 155, 158, 168
 Bärenreiter, editori, 360, 386
 Barezzi, Antonio, 249
 Barezzi, Margherita, 249
 Bargagli, Girolamo, 158
 Baroni, Leonora (l'Adrianetta), 167
 Bartók, Béla, 22, 399, 408, 424, 427, 435, 436, 437, 440, 448-450, 462
 Bartoli, Cosimo, 100
 Bartolino da Padova, 90
 Baselt, Bernd, 341
 Basile Baroni, Adriana (la Bella Adriana), 167
 Basoni, famiglia bergamasca, 246
 Bassi, Guglielmo, 277
 Basso, Alberto, 179, 335
 Battiato, Franco, 485
 Battini, Gianni, 472
 Battisti, Lucio, 485
 Baudelaire, Charles, 274, 420, 421
 Bazzini, Antonio, 257
 Beatrice di Borgogna, 81
 Beauharnais, Eugenio di, 352
 Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de, 187, 206, 360
 Beccari, Agostino, 157
 Beck, Johann Baptist, 82
 Beethoven, Johann van, 364
 Beethoven, Karl van (fratello di Ludwig), 364, 365
 Beethoven, Karl van (nipote di Ludwig), 365
 Beethoven, Ludwig van, 46, 206, 229, 261, 267, 268, 275, 277, 278, 289, 350, 351, 363-372, 372, 374, 377, 378, 379, 382, 384, 385, 386, 387, 391, 393, 399, 400, 404, 405, 406, 411, 413, 416, 424, 472
 Belasco, David, 258
 Beldemandis, Prosdocimo de, 67, 69
 Belli, Giuseppe Gioachino, 480
 Bellini, Rosario, 243
 Bellini, Vincenzo, 181, 234, 235, 237, 238, 243-245, 245, 246, 247, 248, 258, 260, 279, 395, 397, 402, 479, 480
 Bellini, Vincenzo (nonno del precedente), 243

- Bembo, Pietro, 107, 120, 121, 122, 298
 Benavente Osuña, principessa, 374
 Benda, Jiri Antonín (Georg), 229
 Benedetto da Norcia, santo, 51
 Benevoli, Orazio, 109, 145
 Benjamin, Arthur, 465
 Benserade, Isaac de, 208, 221
 Benti Bulgarelli, Marianna (la Romanina), 167
 Bentivoglio, Guido, 299
 Benvenuti, Giovanni, 315
 Berchet, Giovanni, 477
 Berg, Alban, 278, 289, 409, 440, 442, 443, 464, 465
 Berger, Ludwig, 388
 Bergson, Henri-Louis, 424
 Berio, Luciano, 441, 442, 462
 Bériot, Charles de, 445
 Berlioz, Hector, 260, 263, 264, 278, 379, 381, 385-388, 388, 391, 395, 398, 399, 400, 401, 402, 405, 406, 412, 416
 Bernabei, Ercole, 163
 Bernabei, Giuseppe Antonio, 212
 Bernanos, Georges, 463
 Bernard de Ventadorn, 80
 Bernardi, Francesco (il Senesino), 167, 192
 Bernini, Gian Lorenzo, 152, 166, 168
 Bertali, Antonio, 143
 Bertati, Giovanni, 188
 Bertoni, Ferdinando, 240
 Bertrand, Aloysius, 446
 Berwald, Franz Adolf, 432
 Besard, Jean-Baptiste, 296
 Bessel', Vasilij Vasil'evic, 281
 Betterton, Thomas, 231
 Bettinelli, Bruno, 461
 Bèze, Théodore de, 118
 Bianchi, Lino, 110, 140
 Bianconi, Lorenzo, 169
 Biber, Heinrich Ignaz Franz von, 316, 405
 Bibiena, Francesco, 212
 Binchois, Gilles, 97, 98
 Bindi, Umberto, 484
 Bizet, Georges, 260, 261, 264, 265
 Bjornson, Bjornstjerne, 432
 Blacher, Boris, 464
 Blok, Aleksandr Aleksandrovic, 420
 Blonda, Max (pseudonimo di Gertrud Kolisch Schönberg), 443
 Blow, John, 231
 Blume, Friedrich, 378
 Boccaccio, Giovanni, 83, 88, 104, 121, 122, 168, 174
 Boccherini, Luigi, 348, 372, 373-374, 433
 Boezio, Anicio Manlio Torquato Severino, 33, 38, 62, 68
 Böhm, Georg, 309, 310, 311, 331, 334, 337
 Boïeldieu, François-Adrien, 261, 262, 263, 269
 Boismortier, Joseph Bodin de, 322
 Boito, Arrigo, 234, 235, 250, 251, 253, 254
 Bonaparte, Luciano, 374
 Boni, Gaetano, 186
 Bonifacio I di Monferrato, 80
 Bonifacio VIII, papa, 83
 Bononcini, Giovanni, 163, 208, 212, 214
 Bonporti, Francesco Antonio, 318
 Bontempi Angelini, Giovanni Andrea, 213
 Boosey, editori, 353
 Borbone, dinastia, 260, 262, 263
 Bordini Hasse, Faustina, 167, 198, 213
 Borodin, Aleksandr Porfirievic, 280, 280, 407, 427, 428
 Borromeo, Carlo, santo, 125
 Borromini, Francesco, 152
 Borrono, Pietro Paolo, 296
 Bossi, Marco Enrico, 458
 Bossinensis, Franciscus, 120, 291
 Botta, Bergonzo, 218
 Bouilly, Jean-Nicolas, 369
 Boulez, Pierre, 441, 463
 Bourgeois, Louis (o Loys), 118
 Bovio, Libero, 480
 Boyvin, Jacques, 312
 Bracco, Roberto, 480
 Brahms, Johannes, 289, 381, 391, 392, 394, 395, 409, 409-412, 412, 413, 416, 426, 428, 431, 444, 457
 Brailoiu, Costantin, 22
 Bramante, Donato, 350
 Brecht, Bertolt, 464
 Breitkopf & Härtel, editori, 352, 353, 360, 366, 382, 386, 388, 392, 395, 399, 410
 Brentano, Clemens Maria, 381
 Brescianello, Giuseppe Antonio, 318
 Breuning, Stephan von, 364
 Bridge, Frank, 465, 466
 Britten, Benjamin, 465-466
 Brjusov, Valerij Jakovlevič, 420
 Brockes, Barthold Heinrich, 337
 Brofferio, Angelo, 481
 Bronarski, Ludwik, 395
 Bruch, Max, 417
 Bruckner, Joseph Anton, 278, 378, 379, 409, 412-413, 415, 416

- Brugnoli, Attilio, 395
 Brugnoli, Leonardo, 315
 Bruni, Sergio, 483
 Brunswick, Franz von, 368
 Brunswick, Teresa von, 368
 Bucchi, Valentino, 461
 Buchez, Philippe-Joseph-Benjamin, 425
 Büchner, Georg, 464
 Bukofzer, Manfred F., 147, 152, 153
 Bull, John, 302, 303, 304
 Bülow, Hans Guido von, 273, 330, 398, 413
 Buonamici, Giuseppe, 399
 Buonarroti, Michelangelo, 100, 111
 Buonarroti, Michelangelo (il Giovane), 173
 Buontalenti, Bernardo, 166
 Burckhardt, Jacob, 104
 Burnacini, Giovanni, 166
 Burnacini, Ludovico Ottavio, 166, 173, 211
 Burney, Charles, 214, 215, 353
 Busenello, Gian Francesco, 176
 Busnois, Antoine, 97, 98
 Busoni, Ferruccio, 399, 440, 443, 458, 461
 Bussotti, Sylvano, 462
 Buti, Carlo, 483
 Buti, Francesco, 207, 208
 Buus, Jacques, 113, 298
 Buxtehude, Dietrich, 149, 291, 293, 309, 310-311, 316, 334, 337
 Byrd, William, 108, 118, 290, 292, 296, 302, 303, 405
 Byron, George Gordon lord, 251, 376, 393, 401, 406
 Cabezón, Antonio de, 288, 292, 297, 298
 Caccini, Francesca (la Cecchina), 167
 Caccini, Giulio, 155, 156, 158, 159, 160, 160, 161, 167, 176, 178
 Cage, John, 466, 467
 Čajkovskij, Modest, 283
 Čajkovskij, Pëtr Il'ic, 268, 280, 282-284, 378, 407, 409, 429-430, 451, 452
 Calabrese, Giorgio, 485
 Calcaterra, Carlo, 180
 Caldara, Antonio, 146, 163, 315, 348
 Callido, Gaetano, 294
 Calvino, Giovanni, 116, 117
 Calvino, Italo, 485
 Calzabigi, Ranieri de', 200, 202, 203, 204
 Cambert, Robert, 220, 221
 Cambini, Giovanni Giuseppe, 373
 Camerini, Mario, 482
 Cammarano, Salvatore, 235, 250
 Campanella, Filippo, 479
 Campra, André, 209, 223, 224
 Cannabich, Johann Christian Innocenz, 347
 Cappello, famiglia veneziana, 170, 196
 Caproli (o Caprioli, o Caproni), Carlo (Carluccio del violino), 208, 219
 Capuana, Luigi, 255
 Cara, Marco (Marchetto), 120
 Caracciolo, duca napoletano, 192
 Carafa, Fabrizio, 125, 261
 Carafa de Colobrano, Michele Enrico, 261, 262
 Caravaggio, il (Michelangelo Merisi), 134
 Carissimi, Giacomo, 140, 140-142, 143, 144, 145, 154, 163, 172, 173, 208, 212, 299, 310, 343
 Carlo I d'Angiò, 81
 Carlo I Stuart, re d'Inghilterra, 230
 Carlo II, re d'Inghilterra, 231
 Carlo III di Borbone (già Carlo VII), 191
 Carlo V, re di Francia (Carlo il Saggio), 85
 Carlo VI, imperatore, 180, 210, 212
 Carlo VIII, re di Francia, 97
 Carlo X, re di Francia, 261
 Carlo Alberto, principe elettore di Baviera (Massimiliano Emanuele), 213
 Carlo il Temerario, 97, 98
 Carlo Magno, 45, 69, 77
 Carlo Teodoro, duca di Baviera ed elettore del Palatinato, 211, 213, 347, 348
 Caro, Annibal, 122
 Caroso, Marco Fabrizio, 296
 Carosone, Renato, 483
 Carpenter, Georges, 473
 Carpitella, Diego, 22
 Carré, Michel, 265
 Caruso, Enrico, 235, 472
 Carvalho, Léon, 264
 Casella, Alfredo, 440, 459, 460, 461, 462
 Casimiri, Raffaele, 110
 Casini, Giovanni Maria, 329
 Cassiodoro, Flavio Magno Aurelio, 69
 Castelnuovo-Tedesco, Mario, 460
 Casti, Giovanni Battista, 201
 Castiglione, Baldassarre, 100, 105
 Castiglioni, Niccolò, 462
 Castoldi, Gino, 484
 Castrucci, Pietro, 323
 Catalani, Alfredo, 234, 253, 254, 254
 Caterina II la Grande (Sofia Federica Amalia), 195, 197, 215, 279, 350

- Caterina de' Medici, 128, 218
 Cattin, Giulio, 82
 Cavalli, Francesco (Pier Francesco Caletti Bruni), 113, 116, 146, 163, 172, 172, 173, 190, 207, 208, 222, 475
 Cavazzoni Girolamo, 288, 293, 298, 301
 Cavazzoni Marco Antonio, 288, 290, 297, 298
 Cavo, Caterino, 216, 279
 Cavour, Camillo Benso conte di, 249, 478
 Cazzati, Maurizio, 142, 145, 146, 163, 314
 Celentano, Adriano, 484
 Celletti, Rodolfo, 167, 472
 Cernohorský (o Czernohorsky), Bohuslav Matej, 327
 Cerreto, Scipione, 125
 Cerrito, Fanny, 267
 Cervantes Saavedra, Miguel de, 270
 Cesare, Gaio Giulio, 171
 Cesti, Antonio (o Marc' Antonio), 163, 166, 172-173, 212, 213, 309
 Chabrier, Alexis-Emmanuel, 278, 422
 Chaillou de Pestain, 86
 Chailly, Luciano, 461
 Chamisso, Adalbert von, 392, 393
 Champion de Chambonnières, Jacques, 308, 312, 332
 Champmeslé, la (Marie Desmares de Champmeslé), 222
 Charpentier, Gustave, 266
 Charpentier, Marc-Antoine, 143, 208, 222
 Chaucer, Geoffrey, 83
 Chausson, Ernest, 418
 Cherubini, Luigi, 206, 240, 260, 261-262, 264, 269, 271, 351
 Chiabrera, Gabriello, 156, 174, 175
 Chiari, Pietro, 196
 Chopin, Fryderyk, 244, 245, 331, 380, 381, 384, 388, 391, 394, 394-398, 398, 402, 422, 426, 429, 478
 Chou, dinastia cinese, 29
 Chrétien de Troyes, 81
 Chrysander, Friedrich, 342
 Cicerone, Marco Tullio, 38
 Ciconia, Johannes, 90
 Cilea, Francesco, 234, 255, 256, 257
 Cima, Gian Paolo, 298
 Cimabue (Cenni di Pepo), 83
 Cimarosa, Domenico, 181, 188, 193, 196, 201, 214, 216, 238, 240, 480
 Cirillo, Francesco, 190
 Civinini, Guelfo, 258
 Clari, Giovanni Carlo Maria, 145
 Claude le Jeune, 128
 Claudel, Paul, 420, 463
 Claudius, Matthias, 383
 Clayton, Thomas, 214
 Clemens non Papa (Jacobus Clement), 106
 Clemente VIII, papa, 168, 299
 Clemente IX, papa (Giulio Rospigliosi), 168, 169
 Clemente XIV, papa, 358
 Clementi, Aldo, 462
 Clementi, Muzio, 289, 351, 352, 353, 369, 372, 374-375, 397, 400, 475
 Clérambault, Louis-Nicolas, 331
 Cocteau, Jean, 451, 462, 463
 Colbert, Jean-Baptiste, 208, 220
 Colbran, Isabella, 241
 Coleridge, Samuel Taylor, 376
 Colette de Jouvenel, Sidonie-Gabrielle, 447
 Colloredo, Hieronymus conte di, 359
 Colonna, Giovanni Paolo, 146
 Conforti, Giovanni Battista, 298
 Conon de Béthune, 81
 Conti, Gioacchino (Gizziello), 167
 Copland, Aaron, 408, 466
 Coppinus, Alessandro, 120
 Coralli, Jean, 268
 Corelli, Arcangelo, 133, 183, 184, 208, 315-316, 318, 319, 322, 323, 324, 327, 333, 341
 Corghi, Azio, 462
 Corneille, Pierre, 180, 219, 221, 223, 350
 Coronelli, Vincenzo Maria, 171
 Corsi, Jacopo, 155
 Corteccia, Francesco, 122, 158
 Cortot, Alfred, 395
 Cosimo I de' Medici, 158
 Costa, Mario Pasquale, 480
 Costantino I il Grande (Flavio Valerio Costantino), 43
 Costeley, Guillaume, 128
 Cottrau, Guillaume Louis (Guglielmo), 479
 Cottrau, Teodoro, 479
 Cotumacci, Carlo, 195
 Couperin, François, 143, 154, 208, 299, 308, 316, 327, 332-333, 333, 405, 446
 Couperin, Louis, 308, 312, 332
 Coussemaker, Charles-Edmond-Henri de, 69
 Craft, Robert, 451, 452
 Cranmer, Thomas, 118
 Crescimbeni, Giovan Mario, 179, 199

- Cristina di Lorena, 158
 Cristina di Svezia, 141, 182, 309, 315
 Cristofori, Bartolomeo, 295
 Croce, Benedetto, 479, 480
 Croce, Giovanni (il Chiozzotto), 113, 127, 134
 Cromwell, Oliver, 230
 Ctesibio di Alessandria, 27
 Cui, Tzezar' Antonovic, 279, 280, 427
 Curtis, Bette, 484
 Cuzzoni-Sandoni, Francesca, 167
 Czerny, Carl, 351, 372, 398, 400
 Dalla, Lucio, 485
 Dall'Abaco, Evaristo Felice, 318, 323
 Dallapiccola, Luigi, 442, 460, 461
 Dallara, Tony (Antonio Lardera), 484
 Dalza, Joanambrosio (Gian Ambrogio), 291, 296
 D'Amico, Fedele, 280
 D'Amico, Silvio, 156
 Damone di Atene, 37
 Daniele, profeta, 75
 Daniélou, Jean, 451
 D'Annunzio, Gabriele, 420, 421, 459
 Da Ponte, Lorenzo, 206, 359, 360
 Daquin, Louis-Claude, 331
 Dargomyžskij, Aleksandr Sergeevic, 279, 280
 Darwin, Charles, 23
 Davenant (o D'Avenant), William, 230
 David, Ferdinand, 388
 Davide re d'Israele, 25, 27
 Davies, Peter Maxwell, 466
 De André, Fabrizio, 484, 485
 Debussy, Achille-Claude, 259, 260, 266, 282, 331, 333, 379, 395, 407, 418, 419, 420-424, 435, 437, 440, 446, 447, 462
 De' Cavalieri, Emilio, 155, 158, 159, 160, 168
 Degas, Edgar (Edgar-Germain-Hilaire de Gas), 420
 De Gregori, Francesco, 485
 Delacroix, Eugène, 379, 395, 398
 Delalande, Michel-Richard, 143, 222, 224
 De Lenz, Wilhelm, 365, 368
 De Leva, Enrico, 480
 Delibes, Clément-Philibert-Léo, 267, 268
 Della Casa, Giovanni, 122
 Della Ciaja, Azzolino Bernardino, 294, 329
 Della Corte, Andrea, 186
 Della Valle, Pietro, 159
 Democrito, 141
 Dempsey, Jack, 473
 Denza, Luigi, 480
 De Roberto, Federico, 255
 Descartes, René (Cartesio), 217
 De Sica, Vittorio, 482
 Desprez (o Desprès o Des Prèz), Josquin, 96, 100-101, 101, 106, 108, 117, 178, 475
 Destouches, André-Cardinal, 209, 223, 224
 Deutsch, Otto Erich, 382
 Diabelli, Anton, 369
 Diderot, Denis, 209, 353
 Di Giacomo, Salvatore, 480
 D'India, Sigismondo, 156, 161, 162, 163
 Di Majo, Giovanni Francesco, 206
 Diocleziano, Gaio Aurelio Valerio, 43
 Diruta, Girolamo, 137, 298
 Dittersdorf, Karl Ditters von, 229, 372
 Djagilev, Sergej Pavlovic, 284, 435, 450, 452, 453, 462
 Domenico da Piacenza, 218
 Domenico di Guzmán, santo, 76
 Donato, Baldassarre, 120
 Donato da Cascia, 90
 Donato del Pisano, 294
 Donati, Alessio, 88
 Donatoni, Franco, 462
 Doni, Giovanni Battista, 71
 Donizetti, Gaetano, 181, 201, 234, 235, 237, 238, 240, 242, 244, 245-248, 248, 251, 259, 260, 263, 264, 268, 279, 402, 452, 479
 D'Ors, Eugenio, 152
 Dostoevskij, Fëdor Michajlovic, 282
 Dowland, John, 297
 Dryden, John, 231
 Draghi, Antonio, 143, 146, 211
 Dufay, Guillaume, 96, 97, 98, 99, 100, 106
 Dukas, Paul, 407, 424, 435
 Du Locle, Camille, 250
 Dumas, Alexandre (figlio), 250, 251
 Duni, Egidio Romualdo, 226
 Dunstable, John, 97
 Duparc, Henri, 418
 Durante, Francesco, 144, 163, 191, 192, 194, 195, 206, 226, 329
 Durazzo, Giacomo, 202, 203
 Dürer, Albrecht, 134, 274
 Durey, Louis, 462
 Du Rouillet, François-Louis Gaud
 Leblanc, 204
 Dussek, Jan Ladislav, 369
 Du Tillot, Guillaume-Léon, 194
 Duveyrier, Charles, 250

- Dvořák, Antonín, 409, 426, 430, 431, 432, 449
 Dyck, Anton van, 134
 Ebolo II di Ventadorn (o Ebolus Cantator), 80
 Eco, Umberto, 473, 485
 Edison, Thomas Alva, 22, 436, 471
 Effrem, Muzio, 125
 Efrem di Odessa, santo, 48
 Egk, Werner, 464
 Eichendorff, Joseph von, 392, 393, 413
 Eimert, Herbert, 442
 Einstein, Alfred, 360, 361, 390, 475
 Ejzenštejn, Sergej Michailovic, 453, 454
 Eleonora d'Aquitania, 80
 Eleonora d'Este, 125
 Eleonora di Toledo, 158
 Eliot, Thomas Stearns, 420, 459
 Elisabetta I d'Inghilterra, 126, 302
 Ellis, Alexander J., 22
 Elsner, Józef K., 394
 Encina, Juan del (Juan de Fermoselle), 128
 Endrigo, Sergio, 484
 Enrichetta Adelaide di Savoia, 212
 Enrico I, re di Germania (Enrico l'Uccellatore), 274
 Enrico II Plantageneto d'Inghilterra, 80, 81
 Enrico III di Francia, 114, 157
 Enrico IV di Francia, 159, 217
 Enrico VIII Tudor d'Inghilterra, 116, 126, 302
 Eraclito, 141
 Érard, Sébastien, 295
 Erasmo da Rotterdam, 101
 Ercole I d'Este, 100
 Erkel, László, 448
 Ermanno il Contratto, 49
 Esopo, 230
 Essler, Fanny, 267
 Esterházy, dinastia di principi, 355, 356, 382, 398
 Esterházy, Miklós I (Nicola I), 348, 352, 354, 356, 363
 Esterházy, Miklós II (Nicola II), 354, 357
 Euclide, 33
 Eugen, Karl, 194
 Euripide, 31
 Faccio, Franco (Francesco Antonio), 253
 Fago, Francesco Nicola, 192
 Falla, Manuel de, 426, 435, 440, 449, 462
 Fanna, Antonio, 325
 Farina, Carlo, 314
 Farinelli (Carlo Broschi), 167, 192
 Farnaby, Giles, 303
 Fauré, Gabriel, 418, 419, 419, 445, 446
 Favara Mistretta, Alberto, 478
 Favart, Charles-Simon, 226
 Federico I il Barbarossa, 81
 Federico I, re di Prussia (chiamato Federico III come principe elettore), 213
 Federico II, re di Prussia (il Grande), 210-211, 213, 321, 335, 339, 347, 348, 349
 Federico Augusto I di Sassonia (il Forte), 213
 Federico Augusto II di Sassonia, 213
 Federico Guglielmo I, re di Prussia, 213
 Federico Guglielmo II, re di Prussia, 214
 Fenaroli, Fedele, 191, 195
 Feo, Francesco, 191, 192
 Ferdinando I de' Medici, 158
 Ferdinando II d'Aragona (Ferdinando il Cattolico), 128
 Ferdinando II de' Medici, 299
 Ferdinando II, re delle due Sicilie, 245
 Ferdinando III de' Medici, 183
 Ferdinando III, imperatore, 310
 Ferdinando IV di Borbone, re di Napoli (ossia Ferdinando I, re delle due Sicilie), 191, 480
 Ferdinando VI di Spagna, 329
 Ferdinando Carlo, arciduca, 172
 Ferdinando Gonzaga, 106
 Ferrabosco, Alfonso I, 126
 Ferrari, Benedetto, 169, 170
 Ferrari, Gaudenzio, 134
 Ferretti, Jacopo, 235
 Ferri, Baldassarre, 167
 Festa, Costanzo, 109, 122
 Fétis, François-Joseph, 397
 Fevin, Robin, 109
 Fichte, Johann Gottlieb, 376, 426
 Field, John, 380, 397
 Fielding, Henry, 227
 Filimarino, Fabrizio, 299
 Filimarino, Ippolito, 299
 Filippo II di Borgogna (Filippo l'Ardito), 97
 Filippo II di Spagna (Filippo il Prudente), 108
 Filippo III di Borgogna (Filippo il Buono), 97, 98
 Filippo di Borbone, 194
 Filippo il Bello, arciduca, 101
 Finck, Heinrich, 129
 Fioravanti, Valentino, 201, 240
 Florimo, Francesco, 243, 479

- Flotow, Friedrich von, 272
 Fogliani, Jacobo (o Giacomo), 290
 Fols, Hans, 128
 Fontana, Ferdinando, 258
 Fontana, Giovanni Battista, 314
 Foppa, Giuseppe Maria, 235
 Forkel, Johann Nikolaus, 340, 353, 475
 Fortini, Franco, 485
 Fortner, Wolfgang, 464
 Fortune, Nigel, 162
 Forzano, Giovacchino, 235, 258
 Franc-Nohain (pseudonimo di Maurice-Etienne Legrand), 447
 Françaix, Jean, 463
 Francesco I di Francia, 127
 Francesco II Gonzaga, 120
 Francesco IV Gonzaga, 160, 174
 Francesco da Barberino, 89
 Francesco da Milano (Francesco Canova), 296, 405
 Francesco da Paola, santo, 400
 Francesco d'Assisi, santo, 76, 400, 463
 Francesco Gonzaga, cardinale, 157
 Franchetti, Alberto, 234, 257
 Franck, César-Auguste, 289, 378, 407, 418, 418, 422
 Franck, Salomo, 336
 Francone di Colonia, 66, 69
 Frangipani, Corrado, 157
 Frescobaldi, Girolamo, 154, 288, 289, 290, 292, 293, 298, 299-302, 305, 309, 310, 328
 Freud, Sigmund, 409
 Froberger, Johann Jakob, 288, 289, 290, 300, 308, 310, 405
 Frugoni, Carlo Innocenzo, 194
 Fubini, Enrico, 199
 Fuenllana, Miguel de, 128, 297
 Fugger, famiglia di banchieri, 304
 Fürnberg, conti, 354
 Furno, Giovanni, 243
 Fux, Johann Joseph, 109, 310, 316, 319
 Gaber, Giorgio, 484
 Gabrieli, Andrea, 106, 113-115, 115, 116, 123, 147, 157, 177, 288, 293, 296, 298, 304, 305, 405
 Gabrieli, Giovanni, 113, 114, 115-116, 145, 147, 177, 289, 296, 297, 298, 314, 317
 Gabrielli, Caterina (la Cochetta), 167
 Gade, Niels Wilhelm, 432
 Gaetano da Thiene, santo, 139
 Gaffurio, Franchino, 100, 130
 Gagliano, Marco da, 156, 159, 160, 161, 162, 227
 Galasso, Giuseppe, 51
 Galeazzo Sforza, 218
 Galilei, Vincenzo, 32, 131, 137, 155, 291, 296
 Gallarati, Paolo, 205
 Galli da Bibiena, Ferdinando Maria, 166
 Galliari, Bernardino, 166
 Galpin, Francis W., 27
 Galuppi, Baldassarre (il Buranello), 140, 182, 196, 197, 216
 Ganche, Édouard, 395
 Ganassi dal Fontego, Silvestro, 136, 291
 Garsi da Parma, Santino, 296
 Gasparini, Francesco, 309, 329
 Gasparo da Salò (Gasparo Bertolotti), 295
 Gastoldi, Giovanni Giacomo, 121, 126
 Gaudenzio, 33
 Gaultier, Denis (il Giovane), 296
 Gaultier, Ennemond (il Vecchio), 296
 Gautier, Théophile, 268
 Gay, John, 232
 Gédalge, André, 445
 Geminiani, Francesco, 315, 319, 322, 323, 324
 Gemito, Vincenzo, 480
 Generali, Pietro (Pietro Mercandetti), 240
 Gennrich, Friedrich, 79, 82
 George, Stefan, 444
 Gerber, Ernst Ludwig, 353
 Gerber, Martin, 69
 Geremia, profeta, 156
 Gershwin, George, 408, 466
 Gesù Cristo, 42, 46, 74, 75, 76, 116, 144
 Gesualdo, Carlo, principe di Venosa, 123, 125-126, 277, 298, 299
 Geyer, Ludwig, 272
 Ghedini, Giorgio Federico, 460
 Gherardello da Firenze, 90
 Ghislanzoni, Antonio, 235, 250
 Giacomo I Stuart, re d'Inghilterra, 230, 302, 303
 Giacomo II, re d'Inghilterra, 231
 Giacosa, Giuseppe, 235, 258
 Gian Galeazzo Sforza, 100
 Giardini, Felice, 323
 Gibbons, Christopher, 230
 Gibbons, Orlando, 118, 126, 302, 303
 Gide, André, 451
 Gidino da Sommacampagna, 89
 Gigault, Nicolas, 312
 Gigli, Beniamino, 483
 Gilardoni, Domenico, 235
 Gilbert, Kenneth, 330

- Gioberti, Vincenzo, 426
 Giordano, Umberto, 234, 239, 248, 255, 256-257
 Giorgi, Giovanni, 186
 Giorgione (Giorgio Zozi da Castelfranco), 134
 Giorza, Paolo, 481
 Giotto, 55, 83, 87, 88
 Giovanni, evangelista e santo, 70, 144, 148
 Giovanni XIX, papa, 70
 Giovanni da Firenze, 89
 Giovanni da Genova, 90
 Giovanni da Prato, 88
 Giovanni della Crose, santo, 461
 Giovanni di Borgogna (Giovanni Senza Terra), 97
 Giovanni di Lussemburgo, 85
 Giovanni Diacono, 44
 Giovanni Fiorentino, ser, 88
 Giovanni Giorgio II, principe elettore di Sassonia, 213
 Giovanni Giorgio III, principe elettore di Sassonia, 213
 Giovanni Maria da Crema, 296
 Giraldi Cinzio, Giambattista, 156, 157
 Giraud, Albert, 444
 Girolamo, santo, 47, 48
 Girolamo di Moravia, 91
 Giulio II, papa, 108
 Giulio III (Giovanni Maria Del Monte), papa, 110
 Giuseppe I, imperatore, 212
 Giuseppe II, imperatore, 210, 212, 229
 Giuseppina, imperatrice dei francesi (Marie-Josèphe-Rose Tascher de la Pagerie), 262
 Giustinian, famiglia veneziana, 170
 Giustiniani, Orsatto, 114, 157
 Glareanus Henricus (Heinrich Loris), 100, 130, 131
 Glazunov, Aleksandr Konstantinovic, 280, 282, 428
 Glinka, Michail Ivanovic, 216, 279, 386
 Gluck, Christoph Willibald, 184, 189, 194, 195, 198, 200, 202-205, 205, 206, 211, 214, 221, 240, 261, 262, 265, 267, 269, 347, 351, 360, 387
 Goethe, Johann Wolfgang, 205, 229, 254, 263, 265, 267, 268, 345, 356, 371, 381, 383, 386, 388, 393, 399, 401, 406, 407, 413, 416
 Goffredo di Strasburgo, 274
 Gogol', Nikolaj Vasil'evic, 281, 282, 467
 Goldoni, Carlo, 179, 181-182, 187, 194, 196, 197, 201, 357
 Gombert, Nicolas, 106, 177
 Gomez, Carlos, 234, 255
 Goncourt, Edmond de, 255
 Goncourt, Jules Huot de, 255
 Goodman, Benjamin David (Benny), 448
 Gorzanis, Giacomo de, 296
 Goudimel, Claude, 118
 Gounod, Charles, 253, 260, 261, 264, 265, 265, 266, 283
 Goya y Lucientes, Francisco José, 435
 Gozzi, Carlo, 196, 258, 273, 453, 460
 Grabu, Louis, 231
 Gramsci, Antonio, 233
 Granados y Campiña, Enrique, 426, 434, 434-435, 435, 449
 Grandi, Alessandro, 145, 146, 162
 Graun, Carl Heinrich, 213, 321
 Graun, Johann Gottlieb, 321, 347
 Graupner, Johann Christoph, 150, 321, 331
 Gravina, Gian Vincenzo, 180
 Grečaninov, Aleksandr Tichonovic, 280, 282, 428
 Gregori, Giovanni Lorenzo, 318
 Gregorio I Magno, papa, 43, 44, 45
 Gregorio XIII, papa, 112
 Grétry, André-Ernest-Modeste, 227, 269
 Grieg, Edvard Hagerup, 380, 426, 432-433, 449
 Grifoni, Matteo, 88
 Grimaldi, Niccolò (Cavalier Nicolino o il Nicolini), 214
 Grimani, famiglia veneziana, 170, 196
 Grimani, Vincenzo, cardinale, 183, 342
 Grimm, Frédéric Melchior barone di, 200, 209
 Grisi, Carlotta, 267, 268
 Grout, Donald Jay, 331, 414
 Grünewald, Matthias (Mathis Gothardt Nithardt), 134, 457
 Guarini, Giovan Battista, 122, 156, 157, 161, 174, 175, 350
 Guarini, Guarino, 152
 Guarneri, famiglia di liutai, 312, 373
 Guarneri, Andrea, 295
 Guarneri, Giuseppe Gian Battista, 295
 Guarneri, Giuseppe del Gesù, 295
 Guarneri, Pietro Giovanni, 295
 Guccini, Francesco, 485
 Guéranger, Prosper, 51
 Guglielmo III, re d'Inghilterra (Guglielmo d'Orange), 231

- Guglielmo IX d'Aquitania, 78, 80
 Guglielmo Ebreo, 218
 Guglielmo Gonzaga, 110, 298
 Guicciardi, Giulietta, 368
 Guidarini, Anna, 240
 Guido d'Arezzo, 56, 63, 68, 69, 70-72
 Guignon, Jean-Pierre, 323
 Guillemain, Louis-Gabriel, 323
 Guiraud, Ernest, 420
 Guiraut de Bornelh, 79
 Gustavo Adolfo (Gustavo II di Svezia), 182
 Gutenberg, Johann, 105
 Hába, Alois, 440
 Haberl, Franz Xaver, 110
 Halévy, Jacques François Fromental (Elias Lévy), 261, 263, 264, 265
 Halffter, Ernesto Escriche, 435
 Halm, Hans, 366
 Händel, Georg Friedrich, 118, 144, 152, 154, 183, 186, 192, 198, 202, 205, 212, 214, 215, 222, 228, 232, 315, 316, 319, 322, 323, 326, 329, 331, 334, 340-344, 357, 411, 452, 475
 Hanslick, Eduard, 274, 408, 411
 Hasse, Johann Adolf, 143, 167, 181, 183, 198, 203, 213
 Hassler, Hans Leo, 113, 115, 117, 123, 147, 288, 290, 304-305
 Haydn, Franz Joseph, 182, 188, 192, 198, 261, 289, 347, 348, 350, 351, 352, 354-358, 359, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 368, 369, 370, 371, 372, 374, 378, 384, 385, 404, 410
 Haym, Nicola Francesco, 214
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 377, 388, 426
 Heidegger, Johann Jakob, 215
 Heine, Heinrich, 244, 273, 376, 383, 392, 393, 395, 397, 398
 Heinichen, Johann David, 321
 Heinrich von Meissen, 81
 Henrici, Christian Friderich (Picander), 336, 337
 Henry, Pierre, 442
 Henze, Hans Werner, 442, 465
 Herder, Johann Gottfried, 23, 401, 425, 426, 477
 Hérold, Ferdinand, 264, 267
 Hickmann, Hans, 27
 Hiller, Johann Adam, 229
 Hindemith, Paul, 289, 440, 455-457, 461, 464
 Hoboken, Anthony van, 355
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, 268, 269, 272, 284, 377, 475
 Hoffmannsthal, Hugo von, 409, 414
 Hölderlin, Johann Christian Friedrich, 381
 Holst, Gustav Theodore, 466
 Honegger, Arthur, 407, 462, 463
 Hornbostel, Erich Moritz von, 23
 Hugo, Victor, 244, 250, 251, 253, 376, 398, 401
 Hummel, Johann Nepomuk, 206, 389
 Humperdinck, Engelbert, 278
 Ibert, Jacques, 463
 Ibsen, Henrik, 432
 Idelsohn, Abraham Zevi, 28
 Ilario, scrittore inglese, 75
 Ilario di Poitiers, santo, 48
 Illica, Luigi, 235, 258
 Imer, Giuseppe, 187
 Indy, Vincent d', 278, 366, 418, 418-419, 466
 Ingegneri, Marco Antonio, 174, 288
 Innocenzo III, papa, 76
 Innocenzo X, papa, 207
 Ireland, John Nicholson, 465
 Isaac, Heinrich, 101, 120, 129
 Isabella d'Aragona, 218
 Isabella d'Este, 119, 120
 Isabella di Castiglia, 128
 Isidoro di Siviglia, 69
 Ivanov, Lev Ivanovic, 284
 Ives, Charles, 466
 Jacobsen, Jens Peter, 443
 Jacobus di Liegi, 66
 Jacopo da Bologna, 89, 90
 Jacopone da Todi, 49
 Janáček, Leoš, 426, 430, 431-432, 449
 Janequin, Clément, 128, 404
 Jannacci, Enzo, 484
 Jaufre Rudel, 79, 80
 Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter), 377
 Jean Vaillant, 87
 Jehannot de l'Escurel, 86
 Jeppesen, Knud, 110, 277
 Joachim, Joseph, 409
 Johann Ernst, duca di Sassonia-Weimar, 334, 335
 Johannes Affligemensis (John Cotton), 69
 Johannes de Garlandia, 65, 69
 Johannes de Grocheo, 69, 91
 Johnson, Al, 482
 Johnson, Samuel, 232
 Jolivet, André, 463
 Jommelli, Niccolò, 143, 191, 193, 194,

- 196, 203, 206
 Jones, Inigo, 230
 Jonson, Ben, 230
 Kabalevskij, Dmitrij, 467
 Kant, Immanuel, 371
 Karamzin, Nikolaj Michajlovic, 281
 Kaulbach, Wilhelm von, 401
 Keats, John, 376
 Keiser, Reinhard, 228, 341
 Kerll, Johann Kaspar, 140, 212, 288, 289, 290, 300, 310
 Khačaturjan, Aram Il'ic, 467
 Kinsky, principe, 364, 365
 Kinsky, Georg Ludwig, 366
 Kirkpatrick, Ralph, 329
 Kirnberger, Johann Philipp, 148, 335
 Klimt, Gustav, 409
 Klopstock, Friedrich Gottlieb, 205, 371, 383
 Köchel, Ludwig von, 360, 476
 Kochno, Boris, 451
 Kodály, Zoltán, 427, 435, 436, 436-437, 440, 448, 449, 450
 Koechlin, Charles, 419
 Kohn, Hans, 282, 428
 Kokoschka, Oskar, 409, 455
 Krebs, Johann Ludwig, 335
 Křenek, Ernst, 442
 Kreutzer, Rodolphe, 353
 Krieger, Johann Philipp von, 140, 309, 311
 Kuhnau, Johann, 311-312, 335, 405
 Kunze, Stefan, 409
 Kusser (Cousser), Johann Sigismund, 228
 La Fontaine, Jean de, 221
 Laine, Frankie (Francesco Paolo Lo Vecchio), 484
 La Rue, Pierre de, 94, 101, 178
 Lamartine, Alphonse-Marie-Louis de Prat de, 376, 398, 401, 406, 407
 Lambert, Michel, 220
 Lamennais (o La Mennais), Hugues-Félicité-Robert de, 426
 Lampugnani, Giovanni Battista, 215
 Lanari, Alessandro, 236
 Landi, Antonio, 158
 Landi, Stefano, 141, 166, 167, 168
 Landino, Francesco, 88, 90
 Langton, Steven, 49
 La Pouplinière, Alexandre, 224
 Lasso, Orlando di, 100, 106-107, 108, 112, 113, 120, 123, 129
 Lavigna, Vincenzo, 249
 Lavignac, Albert, 420
 Lebègue, Nicolas-Antoine, 312
 Lebel, Firmin, 109
 Le Cène, editore, 325
 Lecerf de la Viéville, Jean-Laurent, 200, 208
 Leclair, Jean-Marie, 322, 323
 Legrenzi, Giovanni, 113, 142, 146, 163, 173, 313, 315, 324
 Leibowitz, René, 256, 441, 442
 Lenau, Nikolaus (Nikolaus Franz Niernbsch von Strehlenau), 407, 413
 Lengyel, Menyhért, 449
 Leo, Leonardo, 143, 163, 191, 192, 193, 194
 Leoncavallo, Ruggero, 127, 234, 255, 256
 Leone X, papa, 298
 Leoninus, Magister (Léonin), 54
 Leopold, principe di Anhalt-Cöthen, 335, 348
 Leopoldo I, imperatore, 143, 166, 172, 210, 211, 212, 310
 Leopoldo II, imperatore (Pietro Leopoldo granduca di Toscana), 364
 Lermontov, Michail Jur'evic, 282
 Le Roy, Adrian, 296
 Lesueur, Jean-François, 261, 262, 265, 385, 386
 Lesur, Daniel Jean Yves (Daniel-Lesur), 463
 Leszczyńska, Marie, 332
 Leydi, Roberto, 22
 Lichnowsky, Moritz, 364, 368
 Liebermann, Rolf, 442
 Ligeti, György, 441
 Liperi, Felice, 484
 Lisle, Leconte de, 421
 Liszt, Blandine, 398
 Liszt, Cosima, 398
 Liszt, Daniel, 398
 Liszt, Franz, 206, 273, 274, 277, 278, 377, 379, 380, 381, 384, 386, 387, 388, 391, 394, 395, 397, 398-403, 404, 405, 406, 407, 412, 416, 426, 428, 429, 430, 431, 434, 436, 448, 458, 478
 Liuzzi, Fernando, 82
 Ljadov, Anatolij, 281, 453
 Lobkowitz (Lobkovic), principe boemo, 202
 Lobkowitz, Franz Joseph Maximilian, 364, 365
 Locatelli, Pietro Antonio, 315, 319, 321, 322, 323, 324
 Locke, Matthew, 230, 231
 Loewe, Johann Carl Gottfried, 397

- Lombardo, Franco, 299
 Longo, Alessandro, 329, 330
 Lorenzo di Giacomo da Prato, 294
 Lorenzo il Magnifico (Lorenzo de' Medici), 87, 101, 119, 120
 Lortzing, Gustav Albert, 272
 Lotti, Antonio, 144, 146, 197, 213
 Louÿs, Pierre, 421
 Luca, evangelista e santo, 144, 148
 Lucca, editori, 478
 Lucca, Francesco, 238
 Ludwig, Friedrich, 84
 Lugo, Giuseppe, 483
 Luigi II di Wittelsbach, re di Baviera, 273
 Luigi VII di Francia, 80
 Luigi XII di Francia, 100
 Luigi XIII di Francia, 217, 219
 Luigi XIV di Francia (il re Sole), 154, 166, 172, 208, 217, 220, 223, 225, 266, 332
 Luigi XV di Francia, 223, 224, 332
 Luigi XVI di Francia, 223
 Luigi d'Este, 124
 Luigi Filippo, re di Francia, 260, 263
 Lully, Jean-Baptiste, 143, 154, 172, 200, 205, 207, 208, 209, 218, 219, 220, 220-223, 224, 225, 228, 260, 266, 307, 333
 Lutero, Martin, 116, 117, 149, 274
 Luzzaschi, Luzzasco, 123, 125, 156, 178, 299
 Machaut, Guillaume de, 46, 67, 85-86, 452
 Machiavelli, Niccolò, 156
 Macque, Giovanni (Jean) de, 125, 298, 299
 Maderna, Bruno, 441, 442, 462
 Madruzzo, Cristoforo, 124
 Maeterlinck, Maurice, 266, 420, 421, 423
 Maffei, Clara, 249
 Maffei, Scipione, 295
 Mahler, Gustav, 278, 378, 379, 387, 402, 409, 415-417, 440, 444
 Majorano, Gaetano (il Caffariello o Caffarelli), 167, 192
 Malerbi, Giuseppe, 240
 Malibran, Maria Felicita, 235, 267
 Malipiero, Gian Francesco, 174, 325, 440, 456, 459, 460
 Malipiero, Riccardo, 442, 461
 Mallapert, Robin, 109
 Mallarmé, Stéphane, 407, 420, 421, 422, 424
 Malvezzi, Cristofano (o Cristoforo), 158, 160
 Mameli, Goffredo, 481
 Manet, Édouard, 420
 Manfredi, Filippo, 373
 Manfredini, Francesco, 319
 Mannelli (o Manelli), Francesco, 169, 170
 Manzoni, Alessandro, 250, 251, 376, 426
 Manzoni, Giacomo, 462
 Marazzoli, Marco, 141, 169
 Marbeck, John, 118
 Marcello, famiglia veneziana, 170, 196
 Marcello, Alessandro, 319
 Marcello, Benedetto, 144, 163, 201, 329
 Marcello II, papa, 109, 110
 Marchand, Louis, 312, 331
 Marchetti, Filippo, 254
 Marchetto da Padova, 67, 69, 87
 Marconi, Guglielmo, 471, 472
 Marenzio, Luca, 120, 123, 124-125, 125, 126, 158, 178, 475
 Margherita d' Austria, 101
 Margherita de' Medici, 160
 Margherita di Savoia, duchessa di Mantova, 160, 174
 Margherita di Savoia, regina d'Italia, 257
 Margherita Teresa di Spagna, 166
 Maria Barbara di Portogallo, 329
 Maria d'Avalos, 125
 Maria de' Medici, 159, 160, 217
 Maria di Champagne, 81
 Maria di Lorena, 143
 Maria Teresa d'Asburgo, 180, 210, 212
 Maria Teresa di Spagna, 208
 Mariani, Angelo, 253
 Mariette, Auguste-Ferdinand-François, 250
 Marin, Jean-Baptiste, 332
 Marini, Biagio, 314
 Marino, Giovan Battista, 122, 152, 156, 161, 168, 175
 Marius, Jean, 295
 Marmontel, Jean-François, 200, 227, 353
 Marot, Clément, 117, 118, 127
 Marschner, Heinrich August, 271
 Martello, Pier Jacopo, 199
 Martin, Frank, 442
 Martini, Giovanni Battista, 95, 240, 329, 349, 358
 Martucci, Giuseppe, 458, 480
 Mascagni, Pietro, 234, 238, 239, 248, 255, 256
 Maschera, Fiorenzo (o Florentio), 288, 298
 Massenet, Jules, 254, 260, 261, 264, 266
 Massimiliano I, imperatore, 101

- Massimiliano II, imperatore, 107, 113
 Massimiliano II, principe elettore di Baviera (Massimiliano Emanuele), 213
 Massimiliano III, principe elettore di Baviera (Massimiliano Giuseppe), 213
 Massimiliano Francesco, principe elettore tedesco, 364
 Massine, Léonide, 455, 462
 Mattei, Stanislao, 240, 245
 Matteo, evangelista e santo, 148
 Matteo da Perugia, 90
 Matteo da Prato, 294
 Mattheson, Johann, 228, 331, 341
 Mayone, Ascanio, 290, 299, 300, 305
 Mayr, Giovanni Simone, 234, 240, 245
 Mayrhofer, Johann, 382, 383
 Mazzarino, Giulio Raimondo, 207, 219
 Mazzini, Giuseppe, 425, 426
 Mazzocchi, Domenico, 168
 Mazzocchi, Virgilio, 169
 Meck, Nadežda Filaretovna Fralovskaja von, 283
 Méhul, Étienne-Nicholas, 261, 262, 269
 Mei, Gerolamo, 155
 Melani, Jacopo, 173
 Melville, Herman, 460
 Melzi, Antonio M., 202
 Menasci, Guido, 235
 Mendelssohn-Bartholdy, Fanny, 388
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix, 289, 340, 380, 381, 384, 386, 388-390, 391, 393, 394, 400, 402, 433, 475, 476
 Mercadante, Giuseppe Saverio, 234, 243, 248, 480
 Merelli, Bartolomeo, 236, 245, 249
 Mérimée, Prosper, 265
 Merula, Tarquinio, 292, 313, 314
 Merulo, Claudio, 113, 114, 115, 157, 288, 290, 293, 298, 300, 301, 304
 Méry, Joseph, 250
 Mesomede di Creta, 32, 155
 Messenger, André-Charles-Prosper, 419
 Messiaen, Olivier, 463
 Metastasio (Pietro Trapassi), 142, 161, 179, 180, 180-181, 186, 193, 197, 198, 200, 202, 210, 212, 354
 Metternich-Winneburg, Klemens Wenzel Lothar principe di, 382
 Meyerbeer, Giacomo (Jakob Liebmann Meyer Beer), 253, 260, 263, 263-264, 265, 272, 273, 278, 388, 395
 Michelet, Jules, 104
 Mickiewicz, Adam, 397, 426
 Mila, Massimo, 435
 Milán, Luis, 128, 297
 Milhaud, Darius, 440, 456, 462, 463
 Mill, John Stuart, 426
 Milton, John, 230
 Mina (pseudonimo di Anna Maria Mazzini), 484
 Minato, Nicolò, 211, 212
 Mingotti, famiglia, 202
 Mingotti, Angelo, 211
 Mingotti, Pietro, 211
 Mingotti Valentini, Regina, 167, 192
 Modugno, Domenico, 484
 Mogol (Giulio Rapetti), 485
 Molière (Jean-Baptiste Poquelin), 143, 219, 221
 Molinaro, Simone, 125, 296
 Monet, Claude, 420, 424
 Moniuszko, Stanislaw, 432
 Monn, Mathias Georg, 347
 Monsigny, Pierre-Alexandre, 226, 227
 Monte, Philippe de, 107, 123
 Montemezzi, Italo, 234, 257
 Monterosso, Raffaello, 82
 Monteverdi, Claudio, 100, 113, 116, 121, 123, 126, 131, 142, 144, 145, 146, 147, 152, 154, 156, 160, 161, 162, 172, 173, 173-178, 190, 252, 277, 299, 300, 314, 317, 391, 423, 460, 475, 477
 Monteverdi, Giulio Cesare, 175, 177
 Montpensier, Anne-Marie-Louise d'Orléans duchessa di, 220
 Moore, Thomas, 393
 Morandi, Gianni, 485
 Morelli, Domenico, 480
 Mörike, Eduard, 413
 Morlacchi, Francesco, 213, 268
 Morley, Thomas, 118, 126, 290, 303
 Mortari, Virgilio, 460
 Morzin, conti, 354
 Moscheles, Ignaz, 206, 388, 397, 432
 Mottl, Felix Joseph, 399
 Mouton, Jean, 106
 Mozart, Leopold, 358
 Mozart, Nannerl, 358
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 46, 181, 187, 188, 198, 201, 205, 214, 229, 238, 262, 264, 265, 267, 271, 283, 289, 350, 351, 352, 355, 358, 358-363, 363, 364, 365, 366, 371, 372, 374, 378, 384, 385, 396, 399, 404, 452, 475, 476
 Mudarra, Alonso, 128, 297
 Muffat, Georg, 290, 309, 310, 316, 318, 319, 331
 Muffat, Gottlieb, 331

- Müller, Wilhelm, 383
 Murat, Gioacchino, 262, 479
 Muratori, Ludovico Antonio, 199
 Murger, Henri, 258
 Muris, Johannes de, 67, 69, 84, 87
 Murolo, Roberto, 483
 Murray Schafer, Raymond, 471
 Musil, Robert, 409
 Musorgskij, Modest Petrovic, 279, 280-282, 421, 422, 423, 427, 428, 446, 447
 Musset, Alfred de, 244, 258, 376
 Nanino, Giovanni Bernardino, 109
 Nanino, Giovanni Maria, 109
 Napoleone I Bonaparte, 195, 260, 262, 354, 367, 425, 443, 445
 Napoleone III, 265
 Nardini, Pietro, 373
 Narváez, Luis de, 297
 Neefe, Christian Gottlob, 364
 Negri, Cesare (il Trombone), 296
 Nenna, Pomponio, 125
 Neri, Filippo, santo, 138, 139
 Nerone, Claudio Cesare, 38
 Neumeister, Erdmann, 149, 336
 Neusiedler, Hans, 297
 Niccolò da Correggio, 120
 Nicola I, zar di Russia, 279
 Nicolai, Carl Otto, 272
 Nicolini, Giuseppe, 240
 Nicolò del Preposto da Perugia, 90
 Nicomaco di Gerasa, 33
 Nielsen, Carl August, 432
 Nietzsche, Friedrich, 413
 Nijinsky (o Nizynski, o Ni•inskij), Vaslaw, 421
 Nikisch, Arthur, 399, 472
 Nivers, Guillaume-Gabriel, 312
 Nono, Luigi, 441, 442, 462
 Noris, Matteo, 186
 Notker Balbulus, 49
 Notker Labeo, 63
 Nourrit, Adolphe, 268
 Novalis (Friedrich Leopold von Hardenberg), 376, 381, 383
 Novaro, Michele, 481
 Novello, editori, 353
 Noverre, Jean-Georges, 266, 267
 Obrecht, Jacob, 101
 Ockeghem, Johannes, 97, 99-100, 100, 101, 178
 Oddone di Cluny, 63
 Odington, Walter, 65, 69
 Oliva, Domenico, 258
 Omero, 31
 Oñate, conte di, 190
 Opitz, Martin, 227
 Orazio Flacco, Quinto, 77
 Orff, Carl, 464
 Ortiz, Diego, 136, 291
 Ossian, 383
 Ottoboni, Pietro, cardinale, 142, 183, 309, 315, 341
 Ovidio Nasone, Publio, 77
 Pacchierotti, Gaspare, 167
 Pachelbel, Johann, 149, 290, 311, 337
 Pachmann, Wladimir von, 399
 Pacini, Giovanni, 234, 248
 Paderewski, Ignacy Jan, 395
 Paër, Ferdinando, 213, 234, 244, 262, 265, 398
 Paganini, Nicolò, 372, 373, 398, 428
 Paisiello, Giovanni, 182, 187, 191, 193, 195, 216, 240, 478
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da, 46, 64, 94, 100, 107, 108, 109, 109-112, 121, 123, 144, 153, 353, 437, 475
 Palladio (Andrea di Pietro), 114, 165, 350
 Pallavicino, Carlo, 213
 Pamphili, Benedetto, cardinale, 142, 309, 315
 Paoli, Gino, 484, 485
 Paolo, apostolo e santo, 43
 Paolo III, papa, 138
 Paolo IV, papa, 110
 Pappenheim, Marie, 443
 Parabosco, Girolamo, 113, 298
 Pariati, Pietro, 180
 Parini, Giuseppe, 205, 360
 Pasolini, Pier Paolo, 485
 Pasquini, Bernardo, 142, 183, 290, 308, 309-310, 311, 315, 328, 341
 Pasquini, Ercole, 298, 299
 Pasta, Giuditta, 235, 267
 Pásztory Bartók, Ditta, 448
 Patti, Adelina, 235
 Paumann, Conrad, 136
 Pavesi, Stefano, 240
 Pedrell, Felipe, 434, 434, 435
 Pelagio II, papa, 44
 Pélassier, Olimpia, 241
 Pepusch, Johann Christoph (Christopher), 232
 Peragallo, Mario, 442
 Perez, Davide, 198
 Pergolesi, Giovanni Battista, 143, 145, 146, 163, 187, 191, 192-193, 195, 209, 216, 224, 452, 478
 Peri, Jacopo, 155, 156, 158, 159, 160,

- 167, 176, 178, 227
 Pericle, 37
 Perosi, Lorenzo, 140
 Perotinus, Magister (Pérotin), 54
 Perrault, Charles, 284, 446
 Perrin, Pierre, 220, 221
 Perrot, Jules, 268
 Perti, Giacomo Antonio, 146, 319
 Peruzzi, Baldassarre, 165
 Pesenti, Michele, 120
 Pestelli, Giorgio, 362
 Petipa, Marius, 268, 284
 Petőfi, Sándor, 426
 Petrarca, Francesco, 88, 89, 98, 104, 107, 111, 120, 121, 122, 124, 175, 402
 Petrassi, Goffredo, 460, 461
 Petrella, Errico, 234, 254
 Petrovic, Paul, 356
 Petrucci, Ottaviano, 105, 119, 120, 286, 291, 296
 Petrus de Cruce, 66, 67
 Pfitzner, Hans, 278, 377, 417, 464
 Philidor, François-André, 226, 227
 Philippus de Caserta, 87
 Philips, Peter, 303, 304
 Piave, Francesco Maria, 235, 250
 Piazza, Antonio, 250
 Picasso, Pablo, 452, 462
 Piccinni, Niccolò Vito, 182, 191, 193, 194-195, 200, 202, 205, 262
 Pierluigi, Iginio, 110
 Pierre des Molins, 87
 Pietro, apostolo e santo, 42
 Pietro I, zar di Russia (Pietro il Grande), 282, 350, 428
 Pietro II Lusignano, 90
 Pietro III, zar di Russia, 215
 Pio IV, papa, 110
 Pio IX, papa, 481
 Pio X, papa, 51
 Pipino il Breve, 45
 Pisendel, Johann Georg, 321
 Pissarro, Camille, 420
 Pistocchi, Francesco Antonio (Pistocchino), 167
 Pitagora di Samo, 33
 Pivano, Fernanda, 485
 Pizzetti, Ildebrando, 244, 459
 Pizzi, Adionilla (detta Nilla), 483
 Planer, Minna, 272
 Platone, 31, 37, 462
 Platti, Giovanni Benedetto, 329, 346
 Plauto, Tito Maccio, 156
 Pleyel, Ignaz Joseph, 352
 Plutarco, 33
 Poglietti, Alessandro, 288, 310
 Poliziano, Angelo (Agnolo Ambrogini), 120, 157, 460
 Pompeo Magno, Gneo, 171
 Ponchielli, Amilcare, 234, 235, 253-254, 254, 257
 Pope, Alexander, 342
 Porpora, Nicola Antonio, 163, 191, 192, 193, 194, 196, 198, 215, 354
 Porta, Carlo, 480
 Porta, Costanzo, 106
 Poulenc, Francis, 440, 462
 Pousseur, Henri, 441, 442
 Poussin, Nicolas, 350
 Praetorius, Michael, 117, 137, 148, 148-149, 304
 Praga, Emilio, 253, 258
 Preston, Thomas, 302
 Prévost d'Exiles, Antoine-François (Abate Prévost), 258
 Primavera, Giovanni Leonardo, 125
 Prokof'ev, Sergej Sergeevic, 284, 440, 453-454, 467
 Proust, Marcel, 424
 Provenzale, Francesco, 190, 192
 Provesi, Ferdinando, 249
 Puccini, Giacomo, 233, 234, 235, 238, 239, 248, 255, 256, 257-259, 440, 459
 Pugnani, Gaetano, 323, 373
 Pugno, Stéphane-Raoul, 395
 Purcell, Henry, 118, 154, 231-232, 232, 303, 308, 316, 466
 Puškin, Aleksandr Sergeevic, 279, 281, 283, 426
 Quadrio, Francesco Saverio, 199
 Quantz, Johann Joachim, 321
 Quinault, Philippe, 204, 221, 223
 Quintiliano, Marco Fabio Aristide, 33, 38
 Racek, Jan, 432
 Rachmaninov, Sergej Vasil'evic, 282, 428
 Racine, Jean, 204, 219, 221, 223, 342, 350, 389
 Radiciotti, Giuseppe, 236
 Raffaello Sanzio, 134, 350
 Raguenet, François, 208
 Raimbaut de Vaqueiras, 80
 Raimondo V di Tolosa, 80
 Rainoldi, Felice, 45
 Rameau, Jean-Philippe, 194, 200, 202, 205, 209, 224-225, 308, 326, 332, 333, 405
 Ramuz, Charles-Ferdinand, 451
 Rasi, Francesco, 167

- Rasumovskij, Andrej Kyrillovic, 364, 369
 Ravel, Maurice, 333, 419, 424, 435, 440, 445-448, 462
 Recio, Maria, 386
 Redford, John, 302
 Reger, Max, 278, 378, 417, 457
 Reicha, Antonin, 372, 386, 398, 418
 Reichardt, Johann Friedrich, 213, 372
 Reinecke, Carl Heinrich Carsten, 432
 Reinken (o Reincken), Jan Adams (o Johann Adam), 291, 293, 309, 310, 316, 334, 337
 Rellstab, Johann Carl Friedrich, 383
 Reményi, Ede (Eduard Hoffmann), 409
 Renard, Jules, 447
 Renoir, Pierre-Auguste, 420, 424
 Respighi, Ottorino, 280, 408, 459
 Restori, Antonio, 82
 Reuter, Georg, 354
 Reyer, Ernest, 278
 Riccardo I d'Inghilterra (Riccardo Cuor di Leone), 81
 Ricci, Federico, 234, 254
 Ricci, Luigi, 234, 254
 Richardson, Samuel, 187
 Richelieu, Armand-Jean Du Plessis duca di, 217, 219
 Richter, Ernst Friedrich Eduard, 432
 Richter, František Xaver, 347, 348
 Ricordi, editori, 237, 238, 325, 353, 478
 Ricordi, Giovanni, 237, 249, 484
 Ricordi, Giulio, 237, 250, 257
 Ricordi, Tito I, 237
 Riemann, Hugo, 82
 Rilke, Rainer Maria, 420, 456
 Rimbaud, Jean-Nicolas-Arthur, 420, 465
 Rimskij-Korsakov, Nikolaj, 279, 280, 280, 281, 387, 427, 428, 447, 450, 453, 459
 Rinuccini, Cino, 88
 Rinuccini, Ottavio, 155, 156, 158, 159, 160, 174, 175, 176, 227
 Ritter, Alexander, 413
 Ritter, August Gottfried, 304
 Roberday, François, 220
 Roberto II di Artois, 81
 Rocca, Ludovico, 460
 Rode, Jacques-Pierre-Joseph, 353
 Rodio, Rocco, 125, 298
 Rodolfo II, imperatore, 107
 Rodolfo d'Asburgo, arciduca d'Austria, 364, 365, 368, 370
 Roger, editore, 321, 325
 Roland-Manuel (Roland-Alexis-Manuel Lévy), 424
 Rolla, Alessandro, 373
 Rolli, Paolo Antonio, 214
 Romani, Felice, 235, 244
 Ronsard, Pierre de, 128
 Rore, Cipriano de, 106, 113, 123, 130, 178
 Rosen, Charles, 351
 Rosselli, John, 236
 Rossetti, Dante Gabriel, 421
 Rossi, Luigi, 141, 145, 168, 169, 207, 208, 222
 Rossi, Michelangelo, 168, 290, 300
 Rossi, Salomone, 292, 314
 Rossini, Gioachino Antonio, 181, 233, 234, 235, 238, 240-243, 244, 245, 246, 248, 258, 260, 261, 262, 263, 265, 268, 388, 395, 397, 398, 459, 478, 481
 Rossini, Giuseppe, 240
 Rostirolla, Giancarlo, 183
 Rota, Nino, 461
 Roth, Joseph, 409
 Rousseau, Jean-Jacques, 23, 197, 200, 209, 226, 345, 353
 Roussel, Albert, 418, 424, 446
 Rovani, Giuseppe, 233, 253
 Rovetta, Giovanni, 145
 Rubini, Giovanni Battista, 235
 Rubinštejn, Anton Grigor'evic, 282, 283, 399, 428
 Rubinštejn, Ida, 421
 Rubinštejn, Nikolaj, 282, 399, 428
 Ruckers, famiglia di cembalari, 294
 Rückert, Johann Michael Friedrich, 383, 393, 416
 Russo, Ferdinando, 480
 Russo, Luigi, 181, 185
 Ryom, Peter, 325
 Sabbatini, Niccolò, 166
 Sacchetti, Franco, 88
 Sacchini, Antonio, 191, 195, 196, 206
 Sacco, Raffaele, 479
 Sachs, Curt, 22, 23, 24, 26, 27, 35, 38, 307
 Sachs, Hans, 128, 274
 Saccati, Francesco Paolo, 166, 173, 207
 Saffo, 33
 Saint-Évremond, Charles de Marguetel de Saint-Denys, signore di, 199, 200
 Saint-Saëns, Charles-Camille, 261, 266, 407, 418, 419
 Salieri, Antonio, 166, 201, 206, 263, 268, 364, 382, 398
 Salomon, Johann Peter, 354, 355

- Salomone re d'Israele, 28
 Sammartini, Giovanni Battista, 202, 322, 347, 355
 Sammartini, Giuseppe, 322
 Sand, George (Amandine-Lucie-Aurore Dupin de Francueil), 395, 398
 Sannazzaro, Jacopo, 107, 120, 122
 Sapegno, Natalino, 88
 Saracini, Claudio, 145, 162
 Sarasate y Navascués, Pablo Martín Melitón de, 434
 Sardou, Victorien, 258
 Sarro (o Sarri), Domenico, 180
 Sarti, Giuseppe, 206, 216, 261
 Satie, Erik (Alfred-Eric Leslie-Satie), 440, 462
 Sauer, Emil Georg Konrad von, 399
 Saul re d'Israele, 25
 Sayn-Wittgenstein, Carolyn, 399, 401
 Scandello, Antonio, 120
 Scarfoglio, Edoardo, 480
 Scarlatti, Alessandro, 140, 143, 144, 145, 146, 154, 163, 179, 182-184, 188, 189, 190, 192, 198, 214, 310, 315, 319, 329, 341, 348
 Scarlatti, Domenico, 144, 145, 154, 183, 290, 299, 327, 329-331, 334, 341, 346, 389, 433, 475
 Šćedrin, Rodion Kostantinovic, 467
 Schaeffer, Pierre, 442
 Schaeffner, André, 22
 Scheidemann, Heinrich, 304
 Scheidt, Samuel, 148, 149, 293, 296, 304, 305
 Schein, Johann Hermann, 148, 149
 Schenk, Johann Baptist, 364
 Schering, Arnold, 318
 Schikaneder, Johann Emanuel, 361, 365
 Schiller, Johann Christoph Friedrich, 205, 250, 251, 367, 371, 381, 383, 399, 401
 Schipa, Tito, 483
 Schlegel, August Wilhelm von, 376
 Schlegel, Friedrich von, 376, 383
 Schlick, Arnolt, 296
 Schmieder, Wolfgang, 336
 Schmitt, Florent, 266, 419, 424, 446
 Schneider, Marius, 22, 23
 Schnitzler, Arthur, 409
 Schober, Franz von, 382
 Schobert, Johann (o Jan), 348
 Schönberg, Arnold, 94, 259, 278, 378, 408, 409, 440, 441, 442, 443-445, 464, 465
 Schopenhauer, Arthur, 377
 Schott, editori, 353
 Schreker, Franz, 464
 Schröter, Christoph Gottlieb, 295
 Schubart, Christian Friedrich Daniel, 383
 Schubert, Franz Peter, 206, 229, 268, 363, 370, 381, 382-385, 391, 393, 394, 397, 399, 400, 402, 413, 416
 Schumann, Clara Josephine (nata Wieck), 391, 392, 409, 410
 Schumann, Robert Alexander, 263, 271, 377, 381, 384, 385, 386, 388, 390-394, 397, 399, 400, 402, 409, 410, 411, 431, 433
 Schütz, Heinrich, 115, 116, 117, 123, 142, 143, 147, 147-148, 148, 154, 227, 228, 299
 Sciarrino, Salvatore, 462
 Scribe, Augustin-Eugène, 250, 251, 263, 264, 265, 267
 Segni, Giulio (Giulio da Modena), 290
 Seidl, Johann Gabriel, 383
 Seneca, Lucio Anneo (il Filosofo), 156
 Senfl, Ludwig, 101, 106, 129
 Serafino Aquilano (Serafino de' Ciminelli), 120
 Serao, Matilde, 480
 Serassi, famiglia di organari, 294
 Serassi, Giuseppe (il Giovane), 294
 Sercambi, Giovanni, 88
 Serlio, Sebastiano, 165
 Sermisy, Claudin de, 128
 Sesini, Ugo, 82
 Sgambati, Giovanni, 399, 458
 Shakespeare, William, 230, 231, 250, 251, 253, 265, 272, 273, 386, 401, 413, 429
 Shang, dinastia cinese, 29
 Shelley, Percy Bysshe, 376
 Shirley, James, 230
 Sibelius, Jean, 408, 426, 432, 433
 Sigismondo III di Polonia, 124
 Silbermann, Gottfried, 295
 Simonelli, Matteo, 315
 Simoni, Renato, 258
 Sinigaglia, Leone, 478
 Sisto IV, papa, 108
 Skarbek, conte, 394
 Skrbabin, Aleksandr, 282, 428-429, 440, 454
 Smetana, Bedřich, 407, 426, 430-431, 431, 432, 449
 Smithson, Harriett, 386
 Socrate, 37
 Sofia Carlotta, regina di Prussia, 213
 Sofocle, 31, 114, 157, 389, 414, 451, 463

- Sografi, Simeone Antonio, 201
 Solage, 87
 Soldanieri, Niccolò, 88
 Solera, Temistocle, 235, 250
 Somis, Giovanni Battista, 315, 322, 323,
 323
 Somma, Antonio, 235, 250
 Sonnleithner, Joseph Ferdinand von, 369
 Sonzogno, Edoardo, 238, 257
 Šostakovič, Dmitrij, 467
 Spagna, Arcangelo, 142
 Spencer, Herbert, 23
 Spinacino, Francesco, 291, 296
 Spitta, Philipp, 340
 Spohr, Ludwig, 271
 Spontini, Gaspare, 214, 260, 261, 262,
 268, 269, 273, 351
 Squarcialupi, Antonio, 87, 101
 Stäblein, Bruno, 61, 62, 64
 Stamitz, Jan Václav Antonín, 346, 347,
 378
 Stampiglia, Silvio, 212
 Stavenhagen, Bernhard, 399
 Steele, sir Richard, 232
 Stefani, Gino, 154
 Stefano II, papa, 45
 Steffani, Agostino, 145, 163, 212, 341
 Štein, Johann Andreas, 295
 Šteinberg, Maksimilian Oseevic, 467
 Steiner, Jakob, 295
 Stella, Scipione, 299
 Stendhal (Henri Beyle), 233
 Sterbini, Cesare, 235
 Stigliano, principe di, 192
 Stockhausen, Karlheinz, 441, 442, 465
 Storace, Bernardo, 309
 Stradella, Alessandro, 142, 163, 173, 318
 Stradivari, Antonio, 295, 312
 Stradivari, Francesco, 295
 Stradivari, Omobono, 295
 Strassov, Vladimir, 281
 Strauss, Richard, 278, 289, 381, 387, 407,
 409, 413-415, 440, 444, 450, 454, 457,
 459, 464
 Stravinskij, Igor Fëdorovic, 46, 259, 280,
 284, 289, 407, 408, 424, 440, 450-453,
 460, 462
 Strazza, Giovannina, 238
 Strepponi, Giuseppina, 249, 250
 Striggio, Alessandro (figlio), 175, 176
 Striggio, Alessandro (padre), 126
 Strozzi, Giovanni Battista, 158
 Strozzi, Giulio, 173
 Strozzi, Gregorio, 309
 Strozzi, Piero, 155
 Stumpf, Friedrich Carl, 22, 23
 Suñol, Gregoire, 57, 59, 60
 Süßmayr, Franz Xaver, 361
 Svetonio, Tranquillo Gaio, 38
 Sweelinck, Jan Pieterszoon, 123, 290,
 296, 304, 305
 Swieten, Gottfried van, 357
 Swinburne, Algernon Charles, 420
 Szigeti, Joseph, 448
 Szymanowski, Karol, 449
 Tagliavini, Ferruccio, 483
 Taglioni, Maria, 267, 268
 Taglioni, Filippo, 267, 268
 Tailleferre, Germaine, 462
 Tajoli, Luciano, 483
 Tallis, Thomas, 118, 302, 303
 Tamagno, Francesco, 235
 Tang, dinastia cinese, 29
 Tannhäuser, 82, 273
 Tansillo, Luigi, 122
 Targioni-Tozzetti, Giovanni, 235
 Tárrega Eixea, Francisco, 434
 Tartini, Giuseppe, 321, 322, 327, 346
 Taskin, Blaise, 294
 Tasso, Bernardo, 175
 Tasso, Torquato, 107, 122, 124, 125, 157,
 161, 174, 175, 350, 402
 Tausig, Carl, 399
 Telemann, Georg Philipp, 150, 212, 222,
 297, 307, 319, 321, 331, 335, 405
 Tenco, Luigi, 484
 Teodorico, 68
 Teodosio I il Grande, 43
 Terenzio Afro, Publio, 156
 Terpno, 38
 Terprando, 34
 Terradeglias, Domenico (Domingo
 Miguel Bernabé Tarradellas), 198
 Terzi, Giovanni Antonio, 296
 Tesei, Angelo, 240
 Tessarini, Carlo, 319, 346
 Theile, Johann, 228
 Thibaut IV di Champagne, 81
 Thomas, Charles-Louis-Ambroise, 264,
 265, 266
 Thomas, Dylan, 453
 Tieck, Ludwig, 376, 377, 381
 Tinctoris, Johannes, 130
 Tintoretto (Jacopo Robusti), 116, 134
 Tito, Flavio Vespasiano, 42
 Tiziano Vecellio, 134
 Todi de Agujar, Luísa, 167
 Toeschi, Carlo Giuseppe, 347

- Togni, Camillo, 442, 462
 Tolomeo, Claudio, 33, 68
 Tolstoj, Lev Nikolaevic, 257, 282, 453
 Tomkins, Thomas, 126, 303
 Tommaseo, Niccolò, 233, 477
 Tommaso d'Aquino, santo, 49, 83
 Tommaso da Celano, 49
 Torelli, Giacomo (o Jacopo), 166, 207, 208, 219
 Torelli, Giuseppe, 184, 318, 319, 321
 Torre Franca, Fausto, 23
 Torri, Pietro, 212
 Toscanini, Arturo, 472
 Tosti, Francesco Paolo, 480
 Tottola, Leone Andrea, 235
 Trabaci, Giovanni Maria, 288, 289, 290, 292, 299, 300, 305
 Traetta, Tommaso, 191, 193, 194, 196, 203, 206, 216
 Trasuntino, Alessandro, 294
 Tregian, Francis, 302
 Treitschke, Georg Friedrich, 370
 Trissino, Gian Giorgio, 156
 Tritto, Giacomo, 191, 240, 243
 Tromboncino, Bartolomeo, 120
 Tron, famiglia veneziana, 170, 196
 Tschudi, Burkard (o Burkat Shudi), 294
 Tudor, dinastia inglese, 230
 Tunder, Franz, 149, 291, 293, 310
 Turco, Giuseppe, 480
 Turczyński, Józef, 395
 Turgenev, Ivan Sergeevic, 282
 Tutankamon, 26
 Tutilone, 49
 Ubaldo (Hucbald di Saint Amand), 69
 Uc de Saint Circ, 80
 Uccellini, Marco, 315
 Uhland, Ludwig, 376, 383
 Urbano VIII, papa (Maffeo Barberini), 168, 169, 207
 Vajro, Massimiliano, 479
 Valente, Antonio, 298
 Valera y Alcalá Galiano, Juan, 434
 Valéry, Paul, 420
 Van der Werf, Hendrick, 82
 Varese, Claudio, 152
 Varèse, Edgar, 466-467
 Vasselli, Virginia, 246
 Vaughan Williams, Ralph, 378, 466
 Vecchi, Orazio, 121, 127, 157
 Vendramin, famiglia veneziana, 196
 Veracini, Francesco Maria, 322, 323, 327
 Verdelot, Philippe, 122
 Verdi, Giuseppe, 234, 235, 237, 238, 239, 240, 243, 248, 248-253, 254, 259, 263, 264, 279, 289, 378, 402, 480
 Veretti, Antonio, 460
 Verga, Giovanni, 255
 Verlaine, Paul, 419, 420, 421
 Veronese, il (Paolo Caliari), 116
 Viadana, Ludovico Grossi da, 134, 145, 147, 156, 160, 317
 Vicentino, Nicolò (o Nicola), 106, 131
 Victoria, Tomás Luis de, 108, 112, 434
 Viganò, Salvatore, 267, 365
 Vigarani, Carlo, 166
 Vigarani, Gaspare, 166
 Villa, Claudio (Claudio Pica), 483
 Villa-Lobos, Heitor, 449
 Villon, François, 421
 Vincenzo Gonzaga, 174
 Vinci, Leonardo, 191, 192, 478
 Viola, Alfonso della, 122, 157
 Viotti, Giovanni Battista, 323, 372, 373
 Virdung, Sebastian, 137
 Virgili, Lavinio, 110
 Virgilio Marone, Publio, 77
 Viscardi, Antonio, 80
 Vitali, Giovanni Battista, 315
 Vitali, Tomaso Antonio, 292, 315
 Vitry, Philippe de, 67, 69, 84, 86, 87
 Vittori, Loreto (Oberto Rovitti), 167, 309
 Vivaldi, Antonio, 140, 145, 146, 154, 186, 188, 196-197, 289, 319, 320, 321, 322, 324-326, 327, 339, 405, 460, 477
 Vlad, Roman, 442, 461
 Vogel, Wladimir Rudolfovich, 442
 Vogl, Johann Michael, 382
 Vogler, Georg Joseph (l'abate Vogler), 263, 269
 Wackenroder, Wilhelm Heinrich, 377, 381
 Wagenseil, Georg Christoph, 347, 355
 Wagner, Peter, 111
 Wagner, Cosima, 273
 Wagner, Richard, 128, 223, 238, 250, 254, 257, 263, 264, 266, 269, 272-279, 377, 378, 379, 387, 398, 399, 401, 402, 410, 412, 413, 416, 417, 419, 422, 431, 457, 458
 Wagner, Siegfried, 275
 Waldstein, Ferdinand Ernst Joseph
 Gabriel conte di, 364, 368
 Walker, Frank, 193
 Wallaschek, Richard, 22
 Walsh, John, 322
 Walter, Johannes, 117
 Walter von der Vogelweide, 81
 Walther, Johann Gottfried, 322, 331

- Walther, Johann Jakob, 316
Walton, William Turner, 466
Watteau, Jean-Antoine, 223
Weber, Carl Maria von, 213, 229, 253, 264, 269-271, 271, 272, 273, 278, 381, 387, 400, 426, 455, 457
Weber, Constanze, 359
Webern, Anton von, 409, 440, 441, 442, 443, 464, 465
Wedekind, Frank, 464
Weelkes, Thomas, 126
Weill, Kurt, 464
Weingartner, Felix Paul, 399
Weinling, Christian Theodor, 272
Weiss, Sylvius, Leopold, 297
Wert, Giaches de, 107, 123, 125, 174, 178
Wesendonck, Mathilde, 272, 275
Whitman, Paul, 466
Whitman, Walt, 456, 457
Widor, Charles-Marie, 466
Wieck, Friedrich, 390
Wilbye, John, 126
Wilde, Oscar (Oscar Fingal O'Flahertie Wills), 414
Willaert, Adrian, 106, 112, 113, 114, 122, 123, 178
Wipone, 49
Wittgenstein, Paul, 446
Wolf, Hugo, 381, 409, 413, 444
Wolf-Ferrari, Ermanno, 234, 257
Wolfram von Eschenbach, 81
Wolzogen, Hans Paul von, 276
Wu Ti, 28
Zaccaria da Genova, 90
Zacconi, Ludovico, 71, 113
Zachow, Friedrich Wilhelm, 311, 331, 340
Zafred, Mario, 461
Zandonai, Riccardo, 234, 257
Zangarini, Carlo, 258
Zanichelli, Nicola, 481
Zarlino, Gioseffo, 106, 113, 130, 132, 178
Zelter, Carl Friedrich, 263, 340, 388
Zemlinsky, Alexander, 443
Zeno, Apostolo, 142, 179, 180, 180, 181, 185, 186, 188, 212
Zichy, Michael, 401
Zingarelli, Nicola Antonio, 234, 240, 243
Zipoli, Domenico, 290, 329
Zola, Émile, 255
Zweig, Stefan, 409
Zywny, Wojciech, 394

